

FFL-GH

366

V.1

26 cm

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



5407717553

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Prehistoria y Arqueología

LA APLICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A LA ARQUEOLOGÍA EN ESPAÑA (1860-1960)

100 AÑOS DE DISCURSO ARQUEOLÓGICO A TRAVÉS DE LA IMAGEN

VOL. I

Por Susana González Reyero

Dirigido por

Juan Blánquez Pérez
Prof. Titular, Dpto. de Prehistoria y Arqueología
Universidad Autónoma de Madrid
Vº Bº

Ricardo Olmos Rómera
Científico Titular
Instituto de Historia, CSIC
Vº Bº

Madrid, Febrero de 2005



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
MADRID
FILOSOFÍA Y LETRAS
BIBLIOTECA

A mi familia,
por todo, siempre.

A mi padre, Fernando,
in memoriam

UNIVERSIDAD AUTONOMA MADRID
REGISTRO GENERAL

Entrada 01 Nº. 200500003932

28/03/05 10:47:33

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	9
BREVES CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS.....	15
CAPÍTULO I INTRODUCCIÓN. DE LA FOTOGRAFÍA EN ARQUEOLOGÍA.....	25
CAPÍTULO II LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO DE TRABAJO	33
II.1. Invención y evolución de la técnica fotográfica y su aplicación a la ciencia arqueológica	33
II.1.1. Introducción	33
II.1.2. La invención de la fotografía.....	34
II.1.2.1. El Calotipo. La aparición del método negativo-positivo	37
II.1.2.2. Una nueva técnica: La época del colodión.....	39
II.1.2.3. La estereoscopia y las diapositivas.....	42
II.1.3. La expansión de la técnica fotográfica: el último tercio del s.XIX.....	43
II.1.3.1. La extensión de la fotografía: la técnica del gelatino-bromuro de plata	47
II.1.3.2. La “democratización” de la fotografía: la revolución Kodak.....	48
II.2. La fotografía como documento de trabajo.....	51
II.2.1. La consideración de la fotografía como documento. Historia y debate	51
II.2.1.1. La fotografía como fuente de estudio: la “exactitud” del documento fotográfico y el positivismo	59
II.2.1.2. Los “momentos” de la fotografía documental: la creación y sus utilizaciones.....	63
II.2.2. El uso de la imagen fotográfica en la ciencia de la Arqueología y la Historia	66
II.3. La ciencia en el s.XIX y la fotografía	70
II.3.1. Dibujo y fotografía en la ciencia del s.XIX.....	70
II.3.1.1. Dos métodos de descripción analítica de la realidad.....	71
II.3.1.2. Su reparto en el ámbito arqueológico.....	73
II.3.1.3. La sustitución y apropiación del objeto de estudio	79
II.3.2. La imagen fotográfica y las exploraciones del s.XIX.....	82
II.3.2.1. Las primeras fotografías de viajeros (1839-1880)	84
II.3.2.2. Extensión y definición de la fotografía de viajes (1880-1900).....	88
II.3.3. La fotografía científica	93
II.3.4. Fotografía y Antropología	96
CAPÍTULO III LA FOTOGRAFÍA ARQUEOLÓGICA EN FRANCIA.....	103
III. 1. La fotografía en la Arqueología Francesa de los ss.XIX y XX	103
III. 1.1. Los primeros pasos. De 1839 a 1851	103
III. 1.2. Los inicios de la fotografía en la Arqueología científica francesa (1851-1875).....	107
III. 1.2.1. La <i>Mission Héliographique</i>	112
III. 1.2.2. La misiones arqueológicas de Napoleón III	119
III. 1.2.3. La reproducción de la fotografía en edición. La imprenta Blanquart-Evrard, en Lille.....	122

III. 1.3. La fotografía y la definición de la Arqueología Científica Francesa (1875-1914).....	125
III. 1.3.1. Las grandes excavaciones en Grecia y Oriente	130
III. 1.3.2. El manual de arqueología de E. Trutat.....	132
III. 1.4. La definitiva consolidación de la fotografía en el proceso de investigación arqueológico (1918-1960).....	134
III. 1.4.1. El <i>Corpus Vasorum Antiquorum</i>	136
III. 2. Usos y aplicaciones de la fotografía	139
III. 2.1. La imagen fotográfica como reflejo “veraz” de la realidad	139
III. 2.2. Fotografía y positivismo en Francia.....	144
III. 2.3. Evolución de temas en la imagen arqueológica.....	146
III. 2.4. Fotografía y debate arqueológico: la demostración de teorías	150
III. 2.5. Comparatismo y el establecimiento de estilos.....	151
III. 2.6. La identidad nacional y la utilización de la imagen fotográfica	153
III. 3. Los archivos fotográficos franceses y los usos actuales de la fotografía antigua	157
III. 3.1. Los centros de documentación fotográfica franceses	157
III. 3.1.1. La <i>Bibliothèque nationale de France</i>	157
III. 3.1.2. Los archivos de la <i>Comission des Monuments Historiques</i>	158
III. 3.1.3. La colección de fotografía antigua del Museo del Louvre	159
III. 3.1.4. La <i>Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine</i> . <i>Archives photographiques de Saint-Cyr</i>	159
III. 3.1.5. La <i>Société Française de Photographie</i>	160
III. 3.1.6. El Museo <i>Nicéphore Niépce de Châlon-sur-Saône</i>	162
III. 3.1.7. El <i>Musée de l'Homme</i>	162
III. 3.1.8. La <i>Académie des Inscriptions et Belles-Lettres</i> y el <i>Institut de France</i>	163
III. 3.1.9. El <i>Collège de France</i>	164
III. 3.2. La fotografía antigua y la investigación arqueológica actual	164
III. 3.2.1. La <i>Maison René Ginouvès</i> de Arqueología y Etnología	165
III. 3.2.2. El <i>Institut d'Archéologique Classique</i> de Estrasburgo.....	165
III. 3.2.3. El <i>Institut national d'histoire de l'art</i> (Inha).....	166
III. 3.2.4. Fotografía antigua y Tesis Doctorales en Francia	167
III. 4. Conclusiones	168
CAPÍTULO IV LA APLICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A LA ARQUEOLOGÍA EN GRAN BRETAÑA	177
IV.1. Los primeros pasos: la fotografía de monumentos y los viajeros británicos en el Mediterráneo	179
IV.2. La incorporación de la fotografía en los estudios arqueológicos británicos	188
IV.3. Fotografía documental y fotografía artística. El positivismo en Gran Bretaña.....	203
IV.5. Conclusiones	207
CAPÍTULO V FOTOGRAFÍA Y ARQUEOLOGÍA EN ITALIA.....	211
V.1. Los hermanos Alinari de Florencia	225
V.2. Los viajeros extranjeros y su influencia en la representación de la Antigüedad	228
V.3. Conclusiones.....	236
CAPÍTULO VI LA APLICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A LA ARQUEOLOGÍA EN ESPAÑA (1860-1960).....	243
VI.1. De los estudios de Prehistoria a los de la Edad Media	243
VI.1.1. Los orígenes y la evolución de la aplicación de la fotografía a la Arqueología en España ..	243
VI.1.1.1. Viajeros fotógrafos por España (1860-1875)	243
VI.1.1.2. Los primeros pasos arqueológicos (1875-1898).....	250
VI.1.1.3. La incorporación de la fotografía a la arqueología española. El <i>Catálogo Monumental</i> y otros proyectos (1898-1936)	260
VI.1.1.4. La fotografía en la arqueología de la posguerra (1939-1951)	281
VI.1.1.5. Hacia una normalización de la fotografía arqueológica (1951-1960)	290

VI.I.2. Los usos de la fotografía en la Arqueología Española (1860-1960)	295
VI.I.2.1. La fotografía de campo	298
VI.I.2.1.1. El paisaje de los yacimientos: su entorno	298
VI.I.2.1.2. Fotografías del yacimiento: la excavación	300
VI.I.2.2. Pautas de representación de los bienes inmuebles	304
VI.I.2.3. Pautas de representación de los bienes muebles	306
VI.I.2.3.1. Fotografía tipo bodegón	306
VI.I.2.3.2. Fotografía individual	307
VI.I.2.3.3. Fotografía mosaico u espécimen	309
VI.I.2.3.4. El objeto y el Museo	312
VI.I.2.4. La fotografía, el comparatismo y los <i>corpora</i> . La creación de iconos en la arqueología española	313
VI.I.2.5. El positivismo y la fotografía en la práctica arqueológica española	319
VI.I.2.6. Del evolucionismo al historicismo idealista (1860-1960)	325
VI.I.3. Conclusiones	331
VI.II. El ejemplo específico de la cultura ibérica	338
VI.II.1. La fotografía en el descubrimiento de una cultura (1860-1898)	338
VI.II.1.1. El descubrimiento de la plástica ibérica: El Cerro de los Santos (Montealegre del Castillo. Albacete)	339
VI.II.1.2. El reconocimiento de la cultura ibérica: la Dama de Elche	353
VI.II.2. Las primeras sistematizaciones de la cultura ibérica a través de la fotografía (1898-1936).	358
VI.II.2.1. Las aportaciones de los investigadores extranjeros	359
VI.II.2.2. La fotografía y la valoración del contexto	366
VI.II.2.3. Las instituciones arqueológicas españolas a través de la fotografía	368
VI.II.2.4. La tipificación de la imagen ibérica y la Exposición Universal de 1929 (Barcelona)	380
VI.II.3. La cultura ibérica entre 1939-1950. Dudas y argumentos sobre su existencia	382
VI.II.3.1. La "evidencia" fotográfica en el problema de la cronología de la cultura ibérica ..	386
VI.II.3.2. La fotografía y el <i>Corpus Vasorum Hispanorum</i>	396
VI.II.4. Hacia una nueva definición de la cultura ibérica. La normalización de la imagen fotográfica (1950-1960)	398
VI.II.5. Conclusiones	407
CAPÍTULO VII DIBUJOS, MOLDES Y FOTOGRAFÍA. EL REPARTO DE LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA EN LA LITERATURA CIENTÍFICA ESPAÑOLA	411
VII.1. El dibujo y la fotografía en la arqueología española	411
VII.1.1. El dibujo como apropiación-sustitución de la realidad	411
VII.1.2. La aplicación del dibujo en la arqueología española	412
VII.1.2.1. El dibujo del material arqueológico	421
VII.1.2.2. El dibujo arquitectónico	425
VII.1.2.3. La estratigrafía arqueológica	427
VII.1.3. Conclusiones	430
VII.2. Moldes y vaciados en la arqueología española	433
VII.3. Ilustración gráfica en las revistas científicas españolas (1860-1960)	442
VII.3.1. El <i>Boletín de la Real Academia de la Historia</i> (BRAH) entre 1877-1960	444
VII.3.2. La <i>Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos</i> (RABM) entre 1871 y 1960	447
VII.3.3. El <i>Anuari del Institut d'Estudis Catalans</i> (AIEC) entre 1907 y 1936	451
VII.3.4. Las <i>Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades</i> (MJSEA) entre 1916 y 1935	455
VII.3.5. <i>Archivo Español de Arte y Arqueología</i> (AEAA) entre 1925 y 1937	459
VII.3.6. <i>Archivo Español de Arqueología</i> (AEA) entre 1940 y 1960	462

VII.4. La fotografía en la literatura de divulgación y enseñanza	466
VII.4.1. Revistas y periódicos.....	466
VII.4.2. La fotografía en conferencias y clases.....	473
VII.4.3. La fotografía en los museos.....	478
VII.4.4. La fotografía en la enseñanza: los Manuales de Historia.....	481
CAPÍTULO VIII CENTROS DE DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA PARA EL ESTUDIO DE LA ARQUEOLOGÍA ESPAÑOLA.....	493
VIII.1. Introducción.....	493
VIII.2. El Archivo General de Palacio.....	498
VIII.3. Las Reales Academias de la Historia y de Bellas Artes de San Fernando	500
VIII.4. La Biblioteca Nacional.....	505
VIII.5. El <i>Centre Excursionista de Catalunya</i>	510
VIII.6. Los fondos del Instituto del Patrimonio Histórico Español (IPHE) del Ministerio de Cultura ..	514
VIII.6.1. El archivo Laurent-Ruiz Vernacci.....	514
VIII.6.2. El archivo Moreno	515
VIII.6.3. El archivo Juan Cabré Aguiló	516
VIII.7. El Archivo General de la Administración (AGA)	517
VIII. 8. Archivos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).....	519
VIII.8.1. Los fondos fotográficos del Departamento de Arqueología	520
VIII.8.2. El fichero del Departamento de Arte	520
VIII.8.3. El <i>Catálogo Monumental de España</i>	523
VIII.9. El Archivo Mas-Amatller de Arte Hispánico	533
VIII.10. La fotografía en los museos	536
Museo Arqueológico de Barcelona	541
Museo Arqueológico Provincial de Albacete	542
Museo Nacional Arqueológico de Tarragona.....	542
El Museo Cerralbo.....	543
VIII.11. Las instituciones extranjeras: el Instituto Arqueológico Alemán y la Casa de Velázquez	543
VIII.12. Colecciones privadas y otros archivos de la arqueología española	546
VIII.12.1. Los archivos de la Universidad Autónoma de Madrid.....	546
VIII.12.2. Legado Ortiz Echagüe de la Universidad de Navarra.....	548
VIII.12.3. El <i>Institut d'Estudis Catalans</i>	549
VIII.12.4. La fundación Gómez-Moreno	550
VIII.12.5. El Proyecto <i>AREA</i> en España.....	551
VIII.12.6. Los fondos extranjeros sobre Arqueología española	552
VIII. 13. Conclusiones: la diversidad de las fuentes, un mosaico de imágenes.....	554
CAPÍTULO IX CONCLUSIONES.....	559
IX.1. Consideraciones previas	559
IX.2. Pautas de representación del pasado a través de la fotografía	561
IX.3. Los usos de la imagen arqueológica fotográfica en España y en Europa. Semejanzas y diferencias	569
IX.4. Arqueología española y fotografía, una interrelación de amplias consecuencias.....	580
IX.5. La fotografía arqueológica. Hacia una mejor caracterización de la Historia de la Arqueología española	602
BIBLIOGRAFÍA.....	607

PRÓLOGO

La invención y posterior generalización de la técnica fotográfica ha transformado la práctica científica contemporánea. Su llegada proporcionó nuevas posibilidades en el acercamiento de los investigadores al Arte y la Arqueología, a su manera de estudiarlos y comunicarlos. Con la voluntad de examinar este fenómeno, la presente Tesis Doctoral está destinada a caracterizar aquel proceso en España entre los años 1860 y 1960, un período de tiempo oportuno para conocer, entender y valorar su alcance.

Nuestro acercamiento al estudio y trabajo en torno a la imagen arqueológica comenzó en 1998 al participar en una –entonces novedosa– línea de investigación que empezaba a llevar a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, cuando todavía cursaba mis estudios universitarios en el Departamento de Prehistoria y Arqueología. En concreto, mi penúltimo año de carrera.

Diferentes proyectos, en los que tuve la fortuna de poder colaborar, se han sucedido, desde entonces, en torno a esta línea de investigación. Dirigidos por J. Blánquez Pérez, profesor titular de dicho departamento, pronto quedó en evidencia las enormes posibilidades de estudio en dicho campo. Destacaba, igualmente, la ausencia de una tradición sobre este tipo de estudios en nuestro país. A pesar de la cada vez mayor atención por la historia de la arqueología y la historiografía, la imagen fotográfica seguía sin ser objeto de un análisis profundo y detallado destinado a analizar y valorar su influencia y repercusión en la práctica arqueológica española.

Fueron años de duro trabajo con la realización de sucesivas exposiciones acompañadas de sus correspondientes catálogos. Nos referimos, por ejemplo, a *La cultura ibérica a través de la fotografía de principios de siglo* que tuvo tres sucesivos catálogos diferentes: *Un homenaje a la memoria* (vol. I), *Las colecciones madrileñas* (vol. II) y *El litoral mediterráneo* (vol. III) que permitieron conciliar la colaboración de diferentes instituciones públicas –como la Excma. Diputación de Albacete y la Universidad Autónoma de Madrid– con otras privadas caso, entre otras, de Caja Madrid y la Caja del Mediterráneo. Igualmente, se llevó a cabo la exposición *Cien Imágenes de la Arqueología Española*, en aquella ocasión en colaboración con el entonces recién creado Museo Arqueológico Regional de la Comunidad de Madrid.

Aquella línea de investigación, no exenta de una necesaria vertiente divulgativa, contó con el apoyo de sucesivos proyectos de investigación concedidos, tanto por la Comunidad de Madrid, a través de su por entonces Dirección General de Investigación, como por el Ministerio a través de proyectos de I+D. Bajo la dirección del citado prof. Blánquez se emprendió el estudio de *El legado Fernández de Avilés y Álvarez Ossorio. Catalogación y estudio*, realizado entre 1998 y 2001 mediante un convenio de colaboración entre la Universidad Autónoma de Madrid y Excm^a. Diputación de Albacete; la realización de un *Corpus Virtual de Fotografía Antigua*, aprobado por la Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid para el año 1999 (nº. ref.: 06/0036/1999); la *Reconstrucción Virtual de las esculturas ibéricas: el Museo de Jaén y el Museo de Albacete*, a través del Programa Sectorial de Promoción General del Conocimiento del Ministerio de Educación y Ciencia (I+D, PB98 0121) para el trienio 1999-2002; el *Inventario, catalogación y estudio del archivo fotográfico Juan Cabré*, a través de un Convenio de Colaboración firmado entre el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (I.P.H.E.) y la Universidad Autónoma de Madrid, entre los años 2001-2004; el *Estudio del Archivo de D. Antonio García y Bellido (fotografía y dibujos)*, de nuevo con la Comunidad de Madrid, a través de su Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid (nº. ref. 06/0010/2001) para el año 2002; o el estudio del *Archivo fotográfico del Legado documental de Fernández de Avilés*, también a través de esta misma Consejería y su Dirección General de Investigación (nº. ref. 06/0007/2003), para el pasado año 2004. En la actualidad seguimos trabajando en esta línea, ahora dentro de un ambicioso estudio dentro de las convocatorias del Ministerio a través de los proyectos de I+D bajo el título *Historiografía de la arqueología española a través de la imagen. Una revisión crítica. Los estudios ibéricos* (nº. ref. BHA 2003-02575) para el período comprendido entre el 2004 y el año 2007.

A lo largo de estos años de trabajo dentro del equipo de investigación en el que nos hemos formado se acometieron nuevas exposiciones en las que fuimos colaborando de manera cada vez más activa. No ya sólo como autora, tal y como veníamos participando con anterioridad, sino como *Coordinadora* por parte de la Universidad Autónoma dentro del Convenio firmado con el Ministerio de Cultura para la muestra *El arqueólogo Juan Cabré (1882-1947). La fotografía como técnica documental* (Madrid 2004) y, nuevamente, como investigadora invitada en la más reciente *Antonio García y Bellido. Miscelánea* (Madrid 2004).

Abordar el estudio de la imagen arqueológica y su influencia en nuestra ciencia conllevaba asumir ciertos objetivos y prioridades. A la citada ausencia de tradición de estos estudios en nuestro país se sumaba la necesidad de acotar un área –de por sí extensa– que podía desbordar cualquier intento de Tesis Doctoral. Iniciamos, como punto de partida, una serie de sucesivas estancias de investigación en el extranjero que hemos mantenido, prácticamente, hasta la actualidad. Primero en París (1999, 2000, 2001 y 2002), país éste de reconocida y larga tradición de estudios en torno a la imagen fotográfica. A lo largo de estos cuatro años pudimos entrar en contacto con grupos de trabajo especializados en estos estudios, así como percibir los diferentes “acercamientos” que la imagen fotográfica –en relación con el Arte y la Arqueología– suscitaba en dicho país.

Con este bagaje formativo y bajo la codirección de los Dres. Blánquez y Olmos decidimos acotar cronológicamente nuestra Tesis Doctoral entre 1860 y 1960. Determinamos, igualmente, que nuestra finalidad principal iba a ser definir cómo y con qué repercusiones se produjo la aplicación de

la técnica fotográfica a la arqueología española. No pretendíamos, por tanto, estudiar una colección o unos archivos fotográficos, por interesantes que éstos fueran. Nuestra intención era, por el contrario, dibujar –caracterizar– el proceso general de la aplicación de la fotografía a nuestra ciencia, sus particularidades y consecuencias. Este acercamiento se realizó, a su vez, bajo dos perspectivas principales. Por una parte, el estudio de cómo se había producido este proceso en España, su desarrollo evolutivo entre 1860 y 1960. Por otra, el análisis de los usos de los que la imagen fotográfica fue objeto, su utilización dentro de la práctica arqueológica por parte de los investigadores de cada momento. Las fechas propuestas –1860 y 1960– abarcaban un período de tiempo que creímos suficientemente representativo del proceso a estudiar. En este sentido, nuestra Tesis comienza con las primeras definiciones y el inicio de la moderna arqueología científica en España, recorre los muy diversos avatares que la caracterizan en el s.XX y termina con las transformaciones en nuestra práctica científica que se anunciaban ya en los años 60.

Al mismo tiempo nos planteamos analizar la aplicación de la fotografía a la arqueología en España dentro de una tradición científica amplia que nos hiciese comprender la especificidad y diferencias –si es que éstas existían– del caso español. Dedicamos, por ello, tres capítulos de nuestra investigación a analizar el caso francés, británico e italiano. Con ello, creíamos poder conseguir la necesaria perspectiva que nos permitiría comprender la aplicación de esta técnica en nuestro país dentro de un marco amplio.

El resultado que aquí presentamos es un acercamiento –creemos– novedoso. Una historia de la arqueología española de la que queda aún mucho por descubrir, valorar o matizar. Una tarea, sin duda fascinante, en la que la imagen fotográfica se convierte en un actor de primer orden, en un documento que puede llegar a ser de gran valor si es objeto de un análisis adecuado. Bajo su testimonio hemos realizado esta valoración de un siglo de arqueología en España.

Definidas la intención y límites de nuestro trabajo, no podríamos continuar sin mencionar a algunas de las personas e instituciones que, desde el momento de su planteamiento, colaboraron y ayudaron en la presente Tesis Doctoral. Determinantes han sido, sin duda, las estancias de investigación que, gracias en parte al disfrute de una beca de Formación de Personal Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia, he podido realizar en varios países. En París tengo que agradecer a Pierre Rouillard su ayuda y su siempre calurosa acogida en la *Maison René Ginouvès d'Archéologie et Ethnologie* (Paris I, CRNS, Paris X) durante cuatro años (1999-2002), así como la posibilidad de unirme, durante este tiempo, al grupo de Doctorado de *Archéologie du Monde Grec* de la Universidad de *Paris I-Sorbonne*, dirigido por Francis Croissant, Michel Gras y Pierre Rouillard.

Mis visitas y consultas a diferentes instituciones en Francia, así como su excelente disposición fueron, también, modelando esta Tesis Doctoral. Tengo, así, que agradecer la posibilidad de consultar sus archivos y colecciones y atender mis peticiones de reproducción a la Biblioteca de Letras y Archivo de *l'École Normale Supérieure* y, en particular, a Françoise Dauphagne; a la *Bibliothèque nationale* de Francia y a la Jacques Doucet del *Institut national d'Histoire de l'Art*; a Mireille Pastoreau, directora de la *Bibliothèque y Archives de l'Institut de France* y Mireille Lamarque, conservadora jefe de sus archivos; al *Musée des Antiquités nationales* de Saint-Germain-en-Laye, por la consulta de sus fondos; a

Jean-Daniel Pariset, por la posibilidad de acceder a los fondos de la *Médiathèque de l'architecture et du patrimoine - Archives photographiques* del Ministerio de Cultura francés y a los *Archives nationales* y su *Centre Historique* por la consulta y reproducciones obtenidas.

En Gran Bretaña debo al profesor Barry Cunliffe el haber disfrutado de una agradable y fructífera estancia en el *Institute of Archaeology* de la Universidad de Oxford (2003), así como de sus magníficas bibliotecas; especialmente la *Sackler* y la *Bodleian Library*. Una última estancia en el *Metropolitan Museum of Art* de Nueva York (2004) nos permitió acceder a la consulta de las importantes colecciones de fotografía en la *Thomas J. Watson Library*, la *Photograph Study Collection* y la *Onassis Library*. En esta institución debo agradecer a Carlos A. Picón, conservador jefe del Departamento de Arte Griego y Romano, su acogida. En Nueva York pudimos acceder a los interesantes fondos fotográficos sobre España de la *Frick Art Reference Library* del *Frick Museum* y la *Butler Library* de la Universidad de Columbia, a quienes agradecemos su siempre atenta disponibilidad. En Estados Unidos efectuamos también una ilustradora visita a la *J. Paul Getty Foundation* de Los Ángeles, donde agradecemos especialmente su ayuda y amabilidad a Marion True, conservadora de Grecia y Roma y directora de la *Getty Villa*. Pudimos acceder a las colecciones fotográficas sobre España gracias a la ejemplar ayuda y eficacia, en el *Getty Research Institute*, de Anne Blecksmith y, en el Dpto. de Fotografía del *Getty Museum*, de Julian Cox y Anne Leyden.

En España diferentes instituciones acogieron y ayudaron a la consecución de esta Tesis. Muy resumidamente querría agradecer las facilidades prestadas por el Departamento de Arqueología y de Arte del Instituto de Historia (CSIC) y, en particular, a Amelia López-Yarto, por su amabilidad en atender nuestras consultas; así mismo, a la Biblioteca Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la posibilidad de acceder a sus fondos fotográficos.

Fundamental ha sido, sin duda, el Departamento de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid, donde realicé mis estudios e inicié el Doctorado. En él he colaborado en diferentes proyectos que han influido en el desarrollo y resultado final de esta investigación. Igualmente querría destacar a aquellos profesores que, desde principio de nuestra carrera universitaria, confiaron y nos invitaron a participar en diferentes proyectos de investigación, tanto de fotografía arqueológica –ya comentados– como directamente relacionados con diferentes periodos culturales de la arqueología española. Gracias a ellos pudimos, a lo largo de estos años, formarnos como arqueóloga, tanto en el campo como en bibliotecas y gabinetes universitarios. Así, entre otros, querríamos resaltar el formar parte del denominado genéricamente *Proyecto Carteia* o de sucesivos proyectos en torno al estudio de la escultura y las necrópolis ibéricas. Por ello, sería justo agradecer la confianza y apoyo mostrados por la Dra. Lourdes Roldán, profesora Titular de Arte Antiguo del departamento de Historia y Teoría del Arte o, ya dentro de nuestro mismo departamento de Prehistoria y Arqueología, por los profesores Dres. Manuel Bendala Galán y Sergio Martínez Lillo.

Mención aparte merecen mis compañeros y amigos universitarios que me animaron y soportaron durante estos años. Entre ellos, aun con miedo de olvidar alguno y, por fuerza de manera resumida, querría destacar el apoyo de Laura Gandullo, Carmen Chíncoa, María Pérez, Oliva Rodríguez, Fernando Sáez, Fernando Prados, Belén Urda y Carlos Comas-Mata.

Pero mi primera deuda es, sin duda, hacia mi familia, primera responsable de este trabajo. Sin ellos, sencillamente, nada hubiera sido posible. Fundamentales han sido, igualmente, los consejos y ayuda, la presencia, de Patxi Sarasola, Marisa Sánchez, Clara Ramírez-Barat, Ana Vico, Oriol Comes, Miguel Fernández, Sonia Arean y Elisa Humanes.

Por otra parte, y para que esta Tesis pudiera optar al Título Europeo, emitieron sendos informes favorables sobre la misma los doctores Alain Schnapp –Director del *Institut nationale d'Histoire de l'Art*– y Walter Trillmich –Director del *Deutsche Archäologische Institut*–. A ambos investigadores les agradecemos, muy sinceramente, su disponibilidad y colaboración.

Por último, no puedo sino acordarme de mis Directores, que han sido, sin duda, actores determinantes en esta obra. De Ricardo Olmos Romera soy deudora por sus abundantes consejos, siempre certeros. Sin su visión y perspectiva esta Tesis habría sido muy diferente. De Juan José Blánquez Pérez soy deudora por toda una trayectoria, por su grado de exigencia, generosidad y amistad y por haber concebido este tema de Tesis Doctoral que me alegro enormemente haber aceptado.

A todos ellos, mi más sincero agradecimiento.

Madrid 22 de Febrero de 2005

BREVES CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

La presente Tesis Doctoral se ha realizado siguiendo determinados planteamientos o criterios cuyos fundamentos creemos oportuno exponer. La concepción global del trabajo, sus objetivos y el camino seguido han sido los que hemos considerado adecuados para las necesidades y particularidades de una Tesis Doctoral —como es la presente— dedicada a la Historia de la Arqueología pero con un hilo conductor no tradicional en los estudios arqueológicos: la fotografía como documento de trabajo para la Historia.

La estructuración y metodología del trabajo acometido ha tenido como objetivo prioritario proporcionar una perspectiva científica del proceso elegido: la aplicación de la técnica fotográfica a la Arqueología en España entre 1860 y 1960. En este sentido, hemos estructurado nuestra Tesis Doctoral en diez capítulos con entidad propia y temáticamente diferenciados.

Tras el Capítulo I de Introducción, dedicamos el Capítulo II a valorar la fotografía en tanto que documento de trabajo para la Arqueología y la Historia. Nuestro acercamiento a un tema tan amplio era necesario dada la ausencia de una tradición, en nuestro país, sobre este tipo de investigaciones.

Desde esta perspectiva resultaba interesante conocer las posibilidades y límites que ofrecía el testimonio de la imagen fotográfica para la Historia y el Arte. Los diferentes apartados dentro de este capítulo II constituyen, pues, un intento de elaborar un “estado de la cuestión” necesario ante la falta de estudios previos. Hemos considerado, así, varios aspectos interrelacionados dentro de este capítulo como, por ejemplo, la relación entre la evolución técnica de la fotografía y su progresiva aplicación a la arqueología, cuestión ésta previa para nuestra valoración de las primeras aplicaciones de la técnica fotográfica a nuestra ciencia y qué grado de dificultad habían conllevado. Igualmente importante resultaba conocer las diferentes opiniones que el testimonio de la imagen fotográfica había suscitado a lo largo de la historia de las disciplinas del Arte y la Arqueología así como en qué tradiciones científicas se había producido dicha reflexión. Emprendimos también una —por fuerza sintética— aproximación a la ciencia del s.XIX y la fotografía; cómo ésta última se había incorporado, progresivamente, a ciencias como la antropología, la medicina o la astronomía. Valoramos la interesante interrelación que la fotografía emprendió durante el s.XIX con la anterior técnica de representación, el dibujo.

Analizamos, por último, el “género” particular en que se produjeron gran parte de las primeras fotografías sobre temas arqueológicos: la diversa y heterogénea fotografía de viajeros. Tras estos diferentes acercamientos habíamos definido las posibilidades y alcance de la técnica fotográfica así como las diferentes corrientes historiográficas que su aplicación al estudio del Arte y la Historia habían suscitado.

El planteamiento de los siguientes capítulos –III, IV y V– estuvo guiado por objetivos en parte similares. Dichos capítulos han estado encaminados a valorar la aplicación de la fotografía en la arqueología francesa, británica e italiana. Su realización nos permitió, entonces, comprender y situar el caso español en un marco científico y cultural amplio. Se trataba, una vez más, de crear el contexto necesario en el que entender este proceso en España. De estos tres países, Francia, Gran Bretaña e Italia, el primero ha tenido un tratamiento más profundo, lo que se justifica, en primer lugar, por la temprana aplicación que este país –cuna de la técnica fotográfica– realizó respecto a la arqueología. Pero, también, por ser un país clave en el origen y conformación de los estudios arqueológicos en España, dada la influencia ejercida a través de investigadores que recorrieron nuestro país y escribieron sobre las antiguas culturas hispanas. La inclusión de Gran Bretaña nos permitió conocer cómo la fotografía se había aplicado tempranamente en un país con una tradición científica diferente y donde el apoyo estatal no había sido tan determinante, como en el caso francés. En ambos casos, sin embargo, la nueva técnica tuvo una entusiasta y confiada recepción. En cuanto al ejemplo de Italia éste ilustra, por el contrario, una incorporación de la fotografía deudora de los visitantes y viajeros extranjeros que, como en el caso español, resultaron determinantes en los inicios de la arqueología científica.

La recopilación de información y el acceso a sucesivos archivos y fondos institucionales fueron actuaciones necesarias para la redacción de estos capítulos y nos permitió, a su vez, entrar en contacto y conocer otras aproximaciones dentro de la efervescente actualidad que este tipo de estudios está experimentando en varios países, especialmente sobre la influencia de la fotografía en la historia de la Arqueología y el Arte.

Tras estas valoraciones, la Tesis se centra en el Capítulo VI, fundamental dentro de la estructura general del trabajo. Dedicado a España, su análisis ha pretendido ilustrar el interesante, a la vez que irregular, proceso por el que la técnica fotográfica se aplicó al estudio del pasado entre 1860 y 1960. Ha sido una aproximación que, además de considerar la paulatina incorporación de la técnica, analiza también sus usos, la recepción de que fue objeto. Importante para la comprensión de este proceso resultó la consulta de varias revistas científicas y, gracias a ello, la consiguiente elaboración de una Base de Datos, con más de 20.000 imágenes analizadas, a la que nos referiremos más adelante.

A continuación, y como segunda parte de este capítulo VI, valoramos la aplicación de la fotografía en la historia de los estudios ibéricos. Esta dedicación especial hacia la Protohistoria hispana podría, en un primer momento, llamar la atención, pero se nos permitirá argumentar cómo este estudio más detallado presenta ciertas ventajas. Así, en primer lugar, nuestra formación en el ámbito de esta cultura protohistórica nos permitía –creemos– llevar a cabo un análisis pormenorizado, matizar aspectos o valorar, con la debida perspectiva, el papel que la fotografía pudo desempeñar en la primera identificación y posterior caracterización de la cultura Ibérica. En segundo lugar, ambos fenómenos –la aplicación de la fotografía y el estudio de la cultura Ibérica– presentan un interesante desarro-

llo paralelo. En efecto, la adopción de la técnica fotográfica por parte de la arqueología española comenzó hacia 1860, momento en que se estaban reconociendo los primeros materiales ibéricos. A partir de entonces ambos caminos transcurrirían entremezclados.

Pero no sólo la fotografía fue la forma de recordar y apropiarse de los objetos antiguos, el mecanismo de su memoria y su estudio. El siguiente capítulo —el VII— se ha dedicado a valorar estas otras formas: el dibujo y los vaciados. Nuestro planteamiento tenía como objetivo valorar ambas técnicas sólo en función de su relación con la fotografía, ya que ambas constituyen, *per se*, sendos temas de Tesis Doctoral. Nuestro por fuerza resumido estudio nos permitió, no obstante, valorar las ricas relaciones y los mecanismos intermedios que se dieron entre ellas y que estuvieron presentes, hasta épocas recientes, en la arqueología española. El arqueólogo pasó a dominar estas técnicas en la búsqueda y transmisión de un lenguaje adecuado para su ciencia.

Con el Capítulo VII quisimos acercarnos brevemente al papel que la fotografía ha desempeñado en la transmisión de las teorías arqueológicas e históricas. Su credibilidad, veracidad y realismo provocó a lo largo de la historia de la arqueología española que sus imágenes influyeran notablemente en la percepción de las culturas antiguas. Para ello, planteamos varias aproximaciones de las que sólo realizamos, por fuerza, un acercamiento muy preliminar. Desde este punto de vista hemos valorado la presencia de la fotografía en la prensa, en las conferencias y clases, en la exposición museística y, por último, en el aprendizaje: en los manuales de historia fundamentales en el primer acercamiento infantil a la Historia de nuestro país.

Otra de las cuestiones que la falta de estudios sobre la relación entre fotografía y arqueología ha provocado en España ha sido la ausencia de repertorios que recensionaran las imágenes fotográficas de la arqueología española. A este estudio, de nuevo por fuerza somero y sólo preliminar, hemos dedicado el Capítulo VIII. En él hemos comentado la ubicación y estado de algunos de los conjuntos de imágenes fundamentales de la arqueología española. Nuevamente, la falta de estudios previos en este sentido nos hizo valorar la oportunidad de catalogar las que consideramos principales fototecas y centros con fotografías arqueológicas. Antes que pretender la exhaustividad, nuestro acercamiento ha pretendido ilustrar la riqueza de este campo de estudio, las importantes posibilidades de esta línea de investigación y nuestro general desconocimiento de imágenes que ilustran aspectos inéditos, desconocidos, controvertidos o sencillamente históricos de la arqueología española. Igualmente, esta valoración de los centros de documentación fotográfica tenía como finalidad examinar el proceso histórico por el que dichos fondos fotográficos se habían formado. Intentábamos dilucidar, así, el grado de planificación e intervención institucional en el mismo, lo que nos llevaba a apreciar la concepción que las diferentes instituciones tenían hacia el documento fotográfico, de su valor y consideración.

En nuestra valoración del papel que la fotografía había desempeñado en la arqueología española considerábamos fundamental tener una perspectiva amplia de cómo la imagen fotográfica y el dibujo habían actuado en el discurso arqueológico en el período comprendido entre 1860 y 1960. Para tal fin hemos consultado diversas publicaciones periódicas y emprendimos la consiguiente elaboración de una Base de Datos que nos permitiese reunir e interrelacionar los datos obtenidos. Planteamos, así, la consulta de determinadas revistas fundamentales de la arqueología española de aquel período. En

todos los casos se procedió a examinar las fotografías y dibujos de cada publicación de acuerdo con una serie de preguntas estructuradas en una Ficha diseñada al efecto y posteriormente informatizada en su correspondiente Base de Datos. Dichas publicaciones periódicas son:

- El *Boletín de la Real Academia de la Historia* (BRAH) entre 1877-1960.
- La *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (RABM) entre 1871 y 1960.
- El *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (AIEC) entre 1907 y 1936.
- Las *Memorias de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades* (MJSEA) entre 1916 y 1935.
- El *Archivo Español de Arte y Arqueología* (AEAA) entre 1925 y 1937.
- El *Archivo Español de Arqueología* (AEA) entre 1940 y 1960.

Como resultado de todo ello obtuvimos un registro –hasta la fecha, que sepamos, inexistente en nuestro país– que ha enriquecido nuestro acercamiento al estudio de la relación entre la fotografía y la arqueología en España. De igual manera, ello nos ha permitido realizar asociaciones y consultas cruzadas entre los diferentes datos obtenidos.

La Base de Datos fue estructurada en cuatro bloques principales. El primero hace referencia a la *Identificación* básica de la imagen, ya sea fotografía o dibujo. La segunda contiene campos referidos al *Análisis de la imagen*, al *Continente*; mientras que la tercera atiende a su *Contenido*. Por último, añadimos una última parte que, como *Observaciones*, quedaba abierto a otras informaciones adicionales de potencial interés.

En cada uno de estos bloques se incluyeron campos que nos permitirían después plantear, mediante consultas y preguntas a la Base de Datos, algunas de las cuestiones fundamentales para las que dicha Base había sido formulada. Así, por ejemplo, conocer la aparición de fotografías o dibujos a lo largo de 1860-1960; o saber qué épocas culturales eran objeto de una atención prioritaria en cada momento de nuestra arqueología. Para poder comentar con mayor facilidad cada uno de los campos hemos incluido un ejemplo específico de la “ficha” y “Base de Datos” utilizada para las Fotografías y otro de los Dibujos.

En total, el trabajo de recensión y estudio de nuestra base de datos ha incluido hasta 20.444 registros, de los que 15.759 corresponden a imágenes fotográficas y 4.685 a dibujos. Esta Base de datos no se ha incluido en la presentación actual de la Tesis dado su elevado volumen que habría desbordado cualquier impresión y encuadernación. No obstante, y para que los miembros del tribunal de Tesis puedan consultarla en el momento de la Lectura y Defensa, incluiremos una copia de la misma.

Finalmente, el Capítulo IX o Conclusiones expone, en cinco apartados diferenciados, lo que consideramos han sido las principales aportaciones de esta Tesis Doctoral. En ellos analizamos, en primer lugar, las pautas de representación de los objetos y monumentos arqueológicos en la fotografía, su progresiva normalización y las implicaciones metodológicas y teóricas de esta paulatina transformación. En segundo lugar, y sin duda fundamental, ha resultado considerar los usos que se dieron a la imagen fotográfica en España y en otros países europeos. Las semejanzas y diferencias entre la arqueología practicada en nuestro país y la europea. A continuación hemos expuesto las importantes conse-

cuencias que tuvo, para la práctica arqueológica, la llegada y generalización de la imagen fotográfica. En último lugar valoramos cómo la fotografía permite avanzar, en definitiva, hacia una mejor caracterización de la arqueología española.

En lo que se refiere a la parte gráfica, la presente Tesis Doctoral se ha realizado intentando plasmar nuestra concepción de lo que la misma ha supuesto y constituye actualmente en la ciencia arqueológica. En este sentido intentamos que las fotografías incluidas fuesen representativas de cada uno de los aspectos mencionados en el texto. Constituyen, creemos, una selección de los momentos, estudios o descubrimientos más significativos de la historia de la arqueología española. Así, cada una de estas fotografías o dibujos encierra una historia. De ahí lo fundamental de intercalarlas dentro del texto, de que las imágenes ilustrasen, acompañasen, corroborasen o ampliasen el discurso escrito. Nuestra parte gráfica ha intentado constituir, así, un lenguaje propio, un discurso complementario respecto al texto pero con pleno significado, ejemplificador y contenedor, de por sí, de nuestra tesis principal.

Por último, quisiéramos realizar algunas observaciones al también obligado apartado de *Bibliografía*. Al final de nuestro trabajo se expone la bibliografía que se cita en el texto mediante el habitual modelo “americano” o en notas a pie de página. Se ha seguido, en ambos casos, el sistema de abreviaturas del *Année Philologique*. Existen, no obstante, revistas no recogidas en esta publicación francesa. Para estas últimas, hemos utilizado la abreviatura más frecuente.

Pero, paralelamente a las habituales referencias citadas en el texto hemos generado otro bloque diferenciado en relación directa con la parte gráfica. Con ello se quería desarrollar adecuadamente aquellas otras citas bibliográficas referidas al origen intelectual de la imagen fotográfica utilizada.

En resumen, la Tesis que ahora presentamos se ha querido realizar bajo estos objetivos y prioridades expuestas. Proponemos, así, este acercamiento al interesante proceso por el que una nueva técnica, la fotografía, se introdujo en nuestra ciencia paulatinamente, caminando hacia su transformación hasta el punto de conformar la práctica arqueológica que hoy conocemos.

Ficha de Fotografías. Ejemplo lleno

I- IDENTIFICACIÓN

Ubicación: Revista. Fotografía N°: 1

Revista: Memoria de la Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades

Obra:

Autor: Román, C. Año: 1927 Número: 9 de Volumen: 91

Artículo: Excavaciones en Ibiza. Memoria de los resultados obtenidos en las excavaciones practicadas en 1925.

Clasificación: 4.1. Colonizaciones (mundo griego, Fenicio-Púnicas).

Pág. de la Fotografía: final obra N° de Lámina o Figura: Lam. III (1)

Pie de Figura: Anforita de vidrio coloreado, arbalos y lucernas.

N° Total Páginas: 23 N° total de Fotografías: 11 N° total de Dibujos: 0

II- ANÁLISIS IMAGEN. CONTINENTE.

Formato alt x anch: 9,5 x 12 Fecha de creación:

Sistema de Reproducción: G) Fotografiado.

Técnica Fotográfica D) Papel al gelatino-bromuro de plata o papel baritado.

Editor o Imprenta: Tipografía de la Revista de

Autor, Seg, prob, desc: Desconocido

Tipo de papel: Couché. Insertado: Al final del texto (láminas).

Todas las Fotografías: Si. Parte de las Fotografías: No.

III-. LA IMAGEN. CONTENIDO

Tipo de Plano: Vista de conjunto. Encuadre: Vista frontal.

Descriptor Imagen.

A. Paisajes, Geografía.

B. Objetos. Bienes Muebles: Compuesta por varios objetos.

C. Bienes Inmuebles. Construcciones:

Se acompaña:

Fotogra. en esa página: si Dibujos en esa página: no

Imágenes relacionadas obra: si

Uso de la Imagen: Objeto de estudio.

IV. OBSERVACIONES.

Observaciones: Formada por varias fotografías que se han juntado.

Ficha de Fotografías. Modelo vacío

I- IDENTIFICACIÓN

Ubicación: _____ Fotografía N°: _____
Revista: _____
Obra: _____
Autor: _____ Año: _____ Número: _____ Volumen: _____
Artículo: _____
Clasificación: _____
Pág. de la Fotografía: _____ N° de Lámina o Figura: _____
Pie de Figura: _____
N° Total Páginas: _____ N° total de Fotografías: _____ N° total de Dibujos: _____

II- ANÁLISIS IMAGEN. CONTINENTE.

Formato alt x anch: _____ Fecha de creación: _____
Sistema de Reproducción: _____
Técnica Fotográfica: _____
Editor o Imprenta: _____
Autor, Seg, prob, desc: _____
Tipo de papel: _____ Insertado: _____
Todas las Fotografías: _____ Parte de las Fotografías: _____

III- LA IMAGEN. CONTENIDO

Tipo de Plano: _____ Encuadre: _____
Descriptor Imagen: _____
A. Paisajes, Geografía: _____
B. Objetos, Bienes Muebles: _____
C. Bienes Inmuebles, Construcciones: _____
Se acompaña: _____
Fotogra. en esa pagina: _____ Dibujos en esa página: _____
Imágenes relacionadas obra: _____
Uso de la Imagen: _____

IV. OBSERVACIONES.

Observaciones: _____

Ficha de Dibujos. Ejemplo lleno

I- IDENTIFICACIÓN.

Ubicación: Dibujo N°: 457
Revista: Archivo Español de Arqueología.
Obra:
Autor: Cabré, J. Año: 1942 Número: Volumen: 15
Artículo: La cerámica céltica de Azaila (Teruel).

Clasificación: 4.5. Ibérico.
Página del Dibujo: entre 60 N° de Lámina o Figura: Fig. 6
Pie de Figura: Borrador del plano de la parte excavada, en 1942, de la necrópolis céltica del castro del Cabez de Alcalá, por J. Cabré.

N° Total Páginas: 14 N° de Fotografías: 12 N° de Dibujo: 5

II-. ANÁLISIS DEL DIBUJO. CONTINENTE.

Tipo de Dibujo: A. Técnico: Línea. B. Conceptual: Técnico.
C. Procedencia: Original.
Formato alt x anch: 16 x 13 Fecha de creación:
Sistema de Reproducción: B) Grabado.
Editor o Imprenta:
Autor. Seg, prob, desc: Cabré (seguro)
Tipo de papel: a) El propio de la Publicación:
Todos los Dibujos: Si. Parte de Dibujos: No. Insertado: Dentro del texto (láminas).

III-. ANÁLISIS DE LA IMAGEN. CONTENIDO.

Tipo de Plano: Vista de sector o parcial Encuadre Vista frontal.
Descriptor Imagen.
A. Paisajes, Geografía.
B. Objetos. Bienes Muebles:
C. Bienes Inmuebles. Construcciones: Yacimiento, planta.
Se acompaña:
Fotogra. en esa pagina: no Dib. en esa página: no
Imágenes relacionadas obra: no
Uso de la Imagen: Objeto de estudio.

IV. OBSERVACIONES.

Observaciones: Muestra los documentos de trabajo, diario de excavaciones.
Proporciona escala y medidas para las estructuras.

Ficha de Dibujos. Modelo vacío

I- IDENTIFICACIÓN.

Ubicación: Dibujo N°: **1**
Revista:
Obra:
Autor: Año: Número: Volumen:
Artículo:
Clasificación:
Página del Dibujo: N° de Lámina o Figura:
Pie de Figura:
N° Total Páginas: N° de Fotografías: N° de Dibujo:

II-. ANÁLISIS DEL DIBUJO. CONTINENTE.

Tipo de Dibujo: A. Técnico: B. Conceptual:
C. Procedencia:
Formato alt x anch: Fecha de creación:
Sistema de Reproducción:
Editor o Imprenta:
Autor, Seg, prob, desc:
Tipo de papel:
Todos los Dibujos: Parte de Dibujos: Insertado:

III-. ANÁLISIS DE LA IMAGEN. CONTENIDO.

Tipo de Plano: Encuadre:
Descriptor Imagen:
A. Paisajes, Geografía:
B. Objetos, Bienes Muebles:
C. Bienes Inmuebles, Construcciones:
Se acompaña:
Fotogra. en esa página: Dib. en esa página:
Imágenes relacionadas obra:
Uso de la Imagen:

IV. OBSERVACIONES.

Observaciones:

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN. DE LA FOTOGRAFÍA EN ARQUEOLOGÍA

Hace ya bastante tiempo que Aristóteles señaló cómo no podemos pensar sin las imágenes, el hecho de que nuestros pensamientos se generan y estructuran gracias a ellas (*De anima*, III, 8). Su reflexión nos acerca a una de las premisas fundamentales de este trabajo: la consideración de hasta qué punto la fotografía ha influido en nuestra actividad diaria como arqueólogos, como historiadores. Aunque podemos valorar claramente la importancia que este aspecto puede tener en cualquier disciplina científica y, más específicamente, en una con un alto componente visual como la nuestra, es también cierta la escasa atención que tradicionalmente se ha prestado a este aspecto. A primera vista tan sólo podemos intuir algunos de los efectos que la llegada del irreversible testimonio de la imagen fotográfica tuvo en nuestra ciencia. A valorar cómo se produjo la incorporación de este documento en la arqueología española y a analizar, en lo posible, sus resultados o consecuencias entre 1860 y 1960, está dedicada esta Tesis Doctoral.

Analizar este aspecto remite, sin embargo, a varios universos. Se trata, en definitiva, de hilar un tejido con cabos procedentes de varios campos. En primer lugar de la propia historia de nuestra disciplina, que experimentó en los años que analizamos su lenta profesionalización, la llegada a la Universidad, la promulgación de las primeras leyes que la regulaban, su azarosa institucionalización, etc. Fueron, en definitiva, los años en que se avanzó hacia la progresiva definición y estructuración de la arqueología en España. Pero también, y en segundo lugar, resulta necesario considerar el contexto social y político en que dicho proceso tuvo lugar, la interesante historia de la ciencia española. De igual manera considerábamos también fundamental acercarnos al complejo universo fotográfico, la naturaleza de este medio, que paliaba la fundamental formación textual de los arqueólogos. El hecho de que, como apuntó Raphael Samuel (Burke, 2001, 12), los historiadores seamos aún “analfabetos visuales” educados fundamentalmente para analizar y cuestionar la tradición escrita.

En la década de los años 80 se produjeron los primeros estudios significativos sobre Historia de la Arqueología. Entre éstos podemos citar los, sin duda, pioneros trabajos de Glyn Daniel (1974; 1981), Klindt Jensen (1975) o Carbonell (1976). Otras recientes investigaciones han contribuido a configurar la historia –o historias– de la Arqueología como un campo de estudio con entidad propia, indicativo –tal y como se ha señalado– de la madurez de nuestra disciplina (Schnapp, 1993; Trigger,

1989; Malina, Vasícek, 1990; Arce y Olmos, 1991; Cortadella, 1991; Ayarzagüena, 1992; Gran-Aymerich, 1998; Kaesear, 2004; Kohl, Fawcett, 1995; Perrin-Saminadayar, 2001; Romer, 2001; Schlanger, Nordbladh, 2004). Sin embargo, habría que esperar aún algunos años para que una reflexión similar se trasladase a España, tuviese eco y provocase reflexiones y la necesaria discusión científica. No obstante, y como se ha señalado recientemente, ya no es necesario comenzar con una justificación al presentar en nuestro país un libro sobre historiografía (Forcadell, Peiró, 2001, 5). La actual proliferación de este tipo de estudios parece apuntar en esta perspectiva (Pasamar, Peiró, 1987; Jiménez, 1993; Mora y Díaz-Andreu, 1995; 1997; Mora, 1998; Belén, Beltrán, 2002; Almagro-Gorbea, Maier, 2003; Díaz-Andreu, 2002; Cortadella, 2003; Wulff, 2004).

Como se ha señalado ya en varias ocasiones (Schnapp, 1997; 2002; Olmos, 1997) la historiografía no debe ser una simple enumeración de hechos ni un panegírico de una trayectoria institucional o personal. La aproximación historiográfica debe permitirnos comprender, en un sentido amplio, tanto donde estamos como el presente de nuestra disciplina. Debe situar los resultados arqueológicos, los diferentes acontecimientos que jalonan su historia, en una dinámica procesual amplia.

Dentro de esta concepción de la Historia de la Arqueología nuestra Tesis Doctoral toma como documento fundamental la fotografía. En este sentido, está dirigido a una esfera tradicionalmente poco atendida: la dimensión visual de la arqueología, un aspecto clave en el proceso de conocimiento y de reflexión sobre los objetos del pasado. En este sentido creemos han sido pioneros en España los trabajos desarrollados por la Universidad Autónoma de Madrid desde 1998 y de los que tuvimos la suerte de formar parte (Blánquez, Roldán, 1999a; 1999b; 2000; Blánquez, 2000). Dentro de esta línea nuestra Tesis intenta reflexionar y llamar la atención sobre las consecuencias que la llegada de la fotografía tuvo en la progresiva definición de la metodología arqueológica y en la caracterización de las culturas peninsulares.

Abordar este tema, la incorporación de la fotografía a los estudios arqueológicos, suponía, en primer lugar, una amplia reflexión sobre qué era la fotografía y qué posibilidades y limitaciones había supuesto para las diferentes Ciencias y para el Arte; cuáles fueron sus repercusiones en la vida diaria. En este sentido resultó fundamental acudir a las reflexiones que se han realizado en otros campos, desde la Filosofía, la Semiótica, la Antropología o la Historia Cultural, con autores que van desde los pioneros trabajos de W. Benjamin (1935) y W. Freitag (1979; 1997) a los más recientes de A. Hamber (1990; 2003), P. Burke (2001), T. Fawcett (1983; 1995), N. Rosenblum (1992), D. Price y L. Wells (1997), E. Edwards (2001), J. Crary (1990, 1999) o L. Wells (2003). Unas pocas obras nos permitían conocer la reflexión tradicional sobre estas relaciones entre fotografía y arqueología (Cookson, 1954; Conlon, 1973; Gimón, 1980; Van Haften, 1980). Pero, paralelamente, algunos recientes estudios han mostrado una renovada atención por la incidencia de la parte gráfica en el estudio y la investigación histórica y artística, tanto en el pasado como en su posible proyección futura (Moser, 1992; Moser, Gamble, 1997; VVAA., 1999d).

Ilustrativos han resultado, también diversos testimonios de la época que, en ocasiones, pueden ser muy significativos. Así, por ejemplo, el pintor Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) escribía, en su *Visión en movimiento*, cómo el impacto que la fotografía había tenido era “casi increíble”, hasta el extre-

mo de constituir “una de las fuerzas visuales esenciales de nuestra vida” (Fusi, 1989, 1). Estaba en lo cierto, la fotografía —a la vez creación y documento— fue un nuevo medio de representación gráfica que cambiaría la manera que se tenía de percibir la realidad (Ortega, 2002b, 184). En lo que respecta a la ciencia la fotografía abrió perspectivas visuales antes insospechadas, le proporcionó un nuevo instrumento de expresión y estudio. Al dar forma tangible a los hechos, la fotografía fabrica el “documento”, es decir, la materia primera de la Historia (About, Chéroux, 2001, 10).

Bajo esta perspectiva ha comenzado a producirse, muy recientemente y tan sólo en algunos países, una mirada novedosa hacia las grandes colecciones fotográficas custodiadas hoy por muy diversas instituciones. Mucho más que simples archivos podemos interrogarnos hoy sobre la influencia ejercida por estos grandes conjuntos de fotografías sobre la orientación de las, entonces nacientes, disciplinas de la Arqueología y la Historia del Arte. Así, la fotografía de un monumento o de una obra de arte no es sólo un objeto, también es sujeto. Contribuye a definir la construcción intelectual elaborada por el arqueólogo o historiador (Recht, 2003, 6).

A lo largo de esta Tesis Doctoral pretendemos argumentar cómo los investigadores deben acercarse a la fotografía considerándola un “texto cultural”. Su lectura debe, igualmente, considerarse desde diferentes puntos de vista y sin perder su naturaleza de documento visual de gran importancia, contenedor de gran parte de las discusiones y la confrontación que han jalonado, y han determinado, la historia de la arqueología. Resulta, así, de gran interés intentar definir la repercusión que la difusión de ciertas imágenes tuvo en la arqueología de cada época. Se trata de lo que Freedberg y Burke han denominado “historia cultural de las imágenes”, que trata de reconstruir “el ojo de la época” (Burke, 2001, 229; Freedberg, 1989).

Nuestro objetivo ha sido caracterizar la incorporación de la fotografía a nuestra disciplina, elaborar una historia de la ciencia arqueológica a la luz de los datos proporcionados por la imagen fotográfica. Sin perder de vista la evolución y transformaciones más generales, hemos querido ahondar en las consecuencias que tuvieron las prioridades y pautas de la investigación, tales como los esfuerzos tipificadores, la elaboración de los corpora, los grandes conjuntos fotográficos o el frecuente intercambio entre investigadores. Se trata, en este sentido, de “tenter d’écrire l’histoire de l’histoire de l’art à la lumière de la photographie” (Recht, 2003, 7). Evocaremos, así, numerosos procesos en los que la fotografía influyó, desde la constitución misma de la noción de patrimonio y la difusión del mismo mediante las imágenes fotográficas, hasta la creación de un marco mundial de discusión arqueológica o la construcción de una memoria de la historia monumental de cada nación. En este sentido, abordamos nuestra investigación bajo la perspectiva de lo que R. Barthes denominó “la retórica de la imagen”. Es decir, las formas que ésta utiliza para lograr que el lector o espectador le confiera un significado concreto y no otro.

El trabajo que presentamos es también deudor de un reciente movimiento de la historia y de la sociología de la ciencia que estudia el poder persuasivo de lo visual y su actuación y consecuencias en el conocimiento científico (Fyfe, Law, 1988; Lynch, Woolgar, 1990; Roberts, 1990; Rudwick, 1992; Bustamante, 1999; Bohrer, 2003). Desde esta perspectiva, y como ha señalado Stephanie Moser, la “image is more than a summary of data, it is a document which contains a theory” (1992, 837).

De esta forma, argumentaremos cómo el diálogo visual establecido entre fotografías –pero también entre dibujos y vaciados– tuvo un lugar central en la producción científica, en la defensa y argumentación de las más diversas teorías o hipótesis y, en definitiva, en el conocimiento científico de cada época. Fotografías, dibujos y vaciados contribuyeron, de forma fundamental, a constituir este conocimiento. En conjunto, la ilustración científica constituye, tal y como se ha señalado, una representación selectiva, altamente convencionalizada o consensuada, de una realidad mucho más complicada (Van Reybrouck, 1998, 56)

Considerar las fotografías creadas o utilizadas por la arqueología española entre 1860 y 1960 significa analizar, también, los precedentes de esa mirada, sus modos de recepción y asimilación posterior en el marco general de una cultura de las imágenes. Estaríamos, así, tal y como propone Durand, ante una historia que tenga en cuenta la fotografía más allá “de la técnica y de los individuos”, sino en una historia de “su uso y su recepción” (Vega, 2002, 137).

Así pues, no hemos pretendido realizar un repertorio de imágenes de aquellas fotografías fundamentales de la arqueología española. Nuestro trabajo se orienta, más bien, a un análisis de los contextos y pautas que hacen que dichas tomas sean comprensibles. En definitiva, situar las imágenes en una dinámica que les da sentido. Todo ello sin perder de vista las reflexiones que la naturaleza peculiar de la fotografía ha suscitado, así como la influencia que llegó a tener en unas generaciones para las que resultaba totalmente novedosa. La inmediata adhesión, el rechazo o la prudencia fueron diferentes reacciones que, ante el medio fotográfico, convivieron en un tiempo lleno de diferentes tradiciones locales o nacionales y en las que la Arqueología empezaba su camino. Conocer estos contextos resulta fundamental para vislumbrar las diferentes aplicaciones y usos que tuvo la fotografía.

Hacer lo contrario, intentar analizar simplemente el conjunto de fotografías de la arqueología española sería caer en lo que W. Freitag denominó, esclarecedoramente, la faceta “séductrice” de esta técnica, su carácter polisémico. Sería atender, tan sólo, a uno de los discursos a los que cada toma se incorporó a lo largo de este siglo de arqueología española. Sería desatender, en último caso, la fundamental premisa de que el significado que toma cada fotografía depende del contexto, de cada discurso donde se ha insertado durante sus múltiples usos.

En este sentido, nuestra Tesis Doctoral pretende trazar una evolución de la aplicación de la fotografía a la arqueología en España, entre 1860 y 1960. Intrínsecamente unido a esta evolución, sólo en parte cronológica, transcurre el análisis de sus usos, su utilización en la ciencia arqueológica y, consecuentemente, la repercusión que su llegada y el crédito que se le confirió significaron para la práctica arqueológica. El testimonio que ofrece la imagen fotográfica nos resulta muy valioso, complementando, corroborando o rectificando el de los textos escritos. Las imágenes ofrecen también ciertos datos que no siempre nos llegan por otro tipo de fuentes.

El motivo por el que la fotografía alcanzó, durante el s.XIX, un interés prioritario entre los científicos y arqueólogos se debió, sin duda, a la exactitud y realismo que ésta lograba. De hecho, el invento llegó a denominarse *The pencil of nature*. Al proporcionar las primeras vistas de países y regiones apenas conocidas por los occidentales, la fotografía desvelaba la existencia de otros mundos, arquitect-

turas, pueblos y culturas. Y, todo ello, en un momento caracterizado por la curiosidad y la expansión de las miras occidentales hacia otros continentes.

La tentación de tomar las imágenes fotográficas como exacta traducción de la realidad ha sido una constante a lo largo de los estudios históricos. El arqueólogo suizo W. Deonna, quien practicó de forma habitual la fotografía, seguía expresando en los años 20 del s.XX la idea de que la fotografía proporcionaba una imagen fiel y veraz. Constituía, además, una fuente de primer orden para conocer el aspecto primitivo de ciertos edificios antes de las restauraciones, mutilaciones o limpiezas. En efecto, “mediante la fotografía, el pasado se vuelve vivo” (Deonna, 1922, 86). En aquel ambiente, la fotografía satisfacía el apetito de documentación y la preponderante corriente clasificatoria de la ciencia del s.XIX. Su incidencia en la configuración de la arqueología resulta ser más comprensible si consideramos que la elaboración de una historia de la cultura material habría sido prácticamente imposible sin el testimonio de las imágenes.

Por su parte, la historia de la fotografía ha sido concebida durante mucho tiempo como la de sus técnicas (Lemagny, 1981, 11). Antes que una evolución, más o menos lineal, de los sucesivos logros que explican hoy la actual práctica fotográfica pretendemos un acercamiento a la “Historia mediante la fotografía”. En ningún caso, sin embargo, es nuestra intención desatender la influencia que las sucesivas mejoras técnicas o el abaratamiento de los procedimientos fotográficos tuvieron en su aplicación a la arqueología. En la conjunción de todos los datos está, creemos, un acercamiento al pasado más correcto.

Para esta perspectiva existen varios precedentes. Constatamos una tradición, en cuanto al uso de la imagen –pictórica o fotográfica– como fuente histórica, en obras como las de Francis Haskell (1995), Haskell y N. Penny (1981) o, ya más recientemente, las de Peter Burke (2001). Ya desde los años 30 del s.XX la Escuela de los Anales reclamaba una ampliación de las fuentes documentales de la Historia. Entre ellas la fotografía debía encontrar su lugar. Lo que reclamaban Marc Bloch y Lucien Febvre y a continuación reivindicó la *Nouvelle Histoire* en su exhortación de estudio de los nuevos objetos, parece hoy haberse, al menos en parte, realizado (About, Chéroux, 2001, 10). Posteriormente la Escuela de Warburg realizó una importante aportación en cuanto al análisis de las imágenes. Así, por ejemplo la historiadora del renacimiento Frances Yates (1899–1981), que empezó a frecuentar el instituto a partir de los años 30, reconocía cómo había sido “iniciada en la técnica de Warburg consistente en utilizar los testimonios visuales como documentos históricos” (Burke, 2001). La fotografía se constituía así en testimonio visual del pasado. A partir de entonces la técnica, como escribió Jacques Le Goff, ocupaba su lugar entre los grandes documentos para hacer Historia (About, Chéroux, 2001, 10).

A pesar de estos acercamientos pioneros hoy sigue existiendo una evidente falta de hábito o formación en la manera de considerar estos documentos. A menudo se tiene la percepción de que los historiadores sólo ven en la fotografía su más inmediata lectura: el «esto pasó» o «esto ha sido». La técnica les aporta información sobre un hecho concreto que utilizan en su estudio. La ausencia de una formación gráfica equiparable a la textual explica tan limitada utilización de la fotografía (About, Chéroux, 2001, 10).

Sin embargo, existen otras muchas posibilidades de análisis a través de las imágenes. El papel de los historiadores no debería limitarse a utilizar las imágenes como “testimonios”, debería explorar-se lo que Francis Haskell llamó “el impacto de la imagen en la imaginación histórica”. En efecto, pinturas, estampas y fotografías permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado (Burke, 2001, 16).

Bajo esta perspectiva, una idea fundamental a defender con esta Tesis consiste en que, al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de testimonio histórico (Burke, 2001, 17). Informan, en primera instancia, del propio historiador. En este sentido, parece necesario comenzar, para todo aquel que intente utilizar el testimonio de una imagen, por estudiar el objetivo que, con ella, perseguía su autor. Se debe, como decía P. Edward H. Carr “estudiar al historiador antes de estudiar los hechos” (Carr, 1961). A esta premisa fundamental se refirió también el crítico americano Alan Trachtenberg al indicar cómo “un fotógrafo no tiene porqué convencer al espectador de que adopte su punto de vista, pues el lector no tiene opción; en la fotografía vemos el mundo desde el ángulo de visión parcial de la cámara, desde la posición que tenía en el momento en que apretó el obturador” (Trachtenberg, 1989, 251-252). En efecto, el fotógrafo –historiador o no– traduce lo que ve en su fotografía, no lo registra sin más.

Mientras que, hasta el presente, las relaciones entre la arqueología y la imagen se han tendido a ver de forma unilateral como la evolución cronológica de su aplicación, el análisis resulta, creemos, más fructífero si consideramos dicha relación a partir de mutuas influencias. De esta forma, pretendemos examinar la aplicación de la fotografía a la arqueología desde dos perspectivas. La primera, más tradicional, explora la sucesiva incorporación de la técnica fotográfica a nuestra disciplina conscientes, además, de cómo la arqueología estaba entonces en plena formación, a la búsqueda de sus mecanismos metodológicos y sus pautas formales. La segunda perspectiva consiste en vislumbrar las consecuencias que la incorporación de la fotografía tuvo en la ciencia arqueológica, de qué modo la influyó y qué consecuencias tuvo para la ciencia que hoy conocemos.

En este sentido, las páginas que siguen han querido inscribirse en una historia de nuestra disciplina no basada, únicamente, en la acumulación de hechos, sino en una evolución comprendida como una compleja sucesión de ideas y observaciones, de decepciones e inesperados puntos de inflexión o logros. A su vez, este proceso resulta sólo entendible si consideramos las muy diferentes tradiciones locales y nacionales, una evolución en la que se mezclan modelos que a menudo resultaban contradictorios, y en la que confluyeron paradigmas originarios de otras disciplinas (Schnapp, 2002, 135). En un momento de creciente interés por la historia de nuestra disciplina, este trabajo constituye, pues, un esfuerzo por enriquecer y diversificar sus fuentes. La iconografía, las imágenes que ilustran y transmiten el conocimiento son, sin duda, una de dichas fuentes; los archivos, la “memoria tangible” de la disciplina (Schlanger, 2002, 130).

Para ello, nuestra Tesis Doctoral se apoya fundamentalmente en la consideración de que, tras cada imagen fotográfica, podemos observar la intencionalidad, el sello inconfundible de cada autor y cada época. A este aspecto se refirió también un experto en la materia, el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson al enfatizar lo fundamental que resultaba, en fotografía, el momento de la toma: ese “instante decisivo que permite sorprender la vida en flagrante delito” (Cartier-Bresson, 1968).

En cualquier caso, la aplicación de la fotografías a muy diversas ciencias, y entre ellas a la Arqueología, tuvo una considerable importancia, así como unas innegables consecuencias que no hemos hecho sino comenzar a vislumbrar. El filósofo alemán Walter Benjamin fue uno de los primeros en reflexionar sobre las consecuencias que su introducción había tenido en el estudio del arte. En su opinión “la reproductibilidad técnica de la fotografía desligó al arte de su fundamento cultural y el halo de autonomía de la obra de arte se extinguió para siempre” (Benjamin, 1973, 46).

Pero, a pesar de ello, pocos autores –o estudios– se han consagrado al tema. Como señalaba el británico A. Hamber quizás la consideración más importante reside en saber “hasta qué punto las fotografías –en publicaciones o no– influyeron en el estudio del arte, un aspecto de la historiografía que permanece completamente por escribir” (Hamber, 2003, 231).

Desde esta perspectiva, el hecho de examinar las imágenes fotográficas de la arqueología española nos acerca, de manera inédita, a las diferentes generaciones que la protagonizaron y definieron, que pusieron los cimientos, aún hoy bien visibles, de nuestra disciplina. Sus imágenes, las fotografías que produjeron y que jalonan los estudios peninsulares mostrarán, sin duda, una interesante variedad. A su análisis hemos dedicado esta Tesis considerando siempre cómo tras ellas, más allá de su primera apariencia, se encuentra el arqueólogo y su mirada sobre las diferentes culturas de la Antigüedad.

CAPÍTULO II

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO DE TRABAJO

II.1. Invención y evolución de la técnica fotográfica y su aplicación a la ciencia arqueológica

II.1.1. Introducción

El término fotografía proviene del griego *photos* –luz– y *graphein* –trazar– y se refiere a la capacidad, considerada propia de la luz, de fijar su impronta o huella sobre un material convenientemente preparado. Este proceso se logró, de forma definitiva, en la primera mitad del s.XIX, y, como otros muchos descubrimientos científicos, fue el resultado de avances simultáneos en varios países y de la novedosa aplicación de principios provenientes de disciplinas como la física y la química.

La fotografía ha sido definida en Francia como “una invención de la monarquía de Julio que toma su impulso bajo el Segundo Imperio” (Delpire, Frizot, 1989, 6). Aunque centrada en el caso francés, esta caracterización se refiere a lo comprensible que resulta su invención y primera expansión dentro de una época, el s.XIX, caracterizada por la idea y confianza en el progreso humano. Sin embargo, a diferencia de otros inventos de la época, la fotografía tuvo consecuencias imprevisibles que ni Niépce, Talbot o Daguerre –sus inventores– podían haber imaginado. Si pensamos en la máquina de vapor, por ejemplo, a mediados del s.XIX se sabía cuáles podían ser sus aplicaciones inmediatas: el desarrollo de la mecanización, el transporte, la seguridad, las condiciones de vida, etc. (Delpire, Frizot, 1989, 6). Por el contrario, lo que caracterizó desde muy pronto a la fotografía fue el impacto mental, la transformación que provocó. Era “un prodigio que no se puede explicar pero en el que hay que creer” (Lacan, 1856).

La aplicación de la fotografía a la ciencia arqueológica debe situarse, creemos, en un contexto amplio que haga comprensible, en lo posible, este proceso. Por una parte resulta, creemos, fundamental poner de relieve cómo el paulatino avance de la técnica fotográfica facilitó el que se incorporase cada vez más a campos como la arqueología. Dada la abundante bibliografía disponible en la actualidad sobre la evolución histórica de las técnicas fotográficas (Trutat, 1879; Lecuyer, 1945; Jammes,

1981; Lemagny, Rouillé, 1986; Frizot, 1994; VV.AA., 1999b; Yakoumis, Roy, 2000) el objetivo principal de este capítulo es valorar hasta qué punto los sucesivos adelantos fotográficos facilitaron su paulatina incorporación a la arqueología. Intentaremos, pues, determinar hasta qué punto el incremento del registro de temas arqueológicos e históricos se pudo ver favorecido por las mejoras que se sucedieron en el campo de la técnica fotográfica. En este recorrido por su evolución técnica insistiremos especialmente en el desarrollo producido hasta 1930. A partir de esta fecha las dificultades técnicas dejaron de ser fundamentales para entender sus ritmos de incorporación a la arqueología. Practicada ya habitualmente por personas de formación e intereses muy variados, los bajos precios hicieron posible que su uso se extendiera notablemente por la sociedad de la época. Las transformaciones de principios del s.XX tuvieron, en efecto, unas significativas consecuencias para la introducción de la fotografía en los estudios arqueológicos. Tras la llamada “democratización” de la fotografía su incorporación a nuestros estudios dependería de factores diferentes a los que nos referiremos en otros capítulos. Las dificultades técnicas habían dejado de constituir un condicionamiento fundamental.

El acercamiento a lo que suponía la técnica fotográfica nos debe hacer, por una parte, valorar más aquilatadamente las pioneras incorporaciones a la arqueología que detectamos hacia 1870. Su carácter puntual será, en ocasiones, comprensible dentro del notable esfuerzo que su inclusión significaba en la época. Por otra parte, las facilidades que imperaban ya a finales del s.XIX son también comprensibles –y valorables– dentro de la progresiva presencia del medio fotográfico¹ en nuestra cultura.

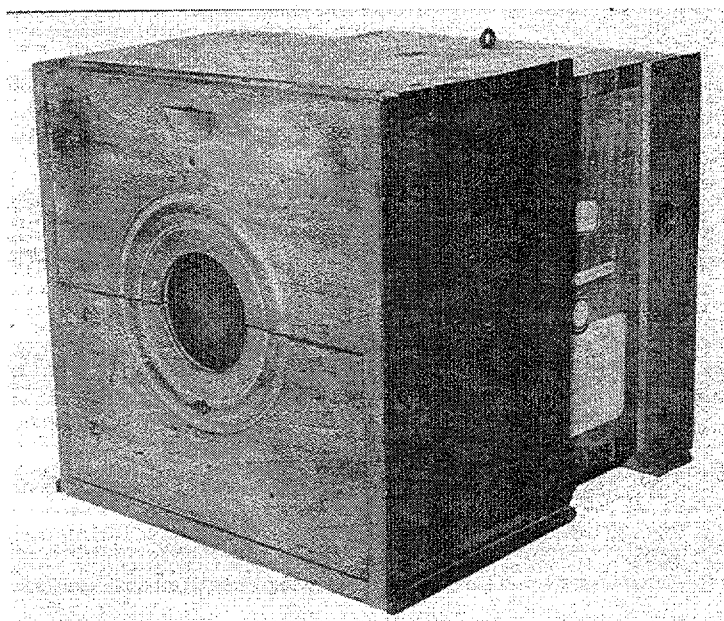
II.1.2. La invención de la fotografía

La revolución industrial fue el marco social, el dilatado proceso que posibilitó y contempló las diversas experimentaciones que condujeron a la invención de la fotografía. Podríamos caracterizar esta mentalidad, en lo que aquí nos ocupa, por su considerable confianza en la idea de que la humanidad avanzaba en un progreso uniforme y constante. Las máquinas eran la expresión física de este progreso, símbolo del triunfo del hombre, de su dominio de la técnica. Éste fue el ambiente en que surgió el nuevo método de registro de la realidad; la fotografía. Con un vocabulario perteneciente muchas veces a este valorado mundo de las máquinas, su historia, a diferencia de al de otros medios artísticos, está jalonada por los numerosos adelantos técnicos que experimentó (Frizot, 1994, 91) y que la fueron transformando en una evolución aún hoy inconclusa.

A partir del momento en que la nueva técnica se anunció públicamente, en 1839, se inició un largo proceso de reconocimiento como un medio diferente. Habría que esperar hasta 1859 cuando, en el Salón de la Industria, la fotografía pudo exponerse al lado de la pintura y el grabado (Frizot, 1994, 94). Paralelamente se producía una fase de expansión, con la apertura de talleres de retratos para una clientela acomodada proveniente de la burguesía de países como Francia, Gran Bretaña o Alemania²

¹ Por ejemplo, respecto a otras técnicas como el dibujo.

² La afición por los retratos se ha explicado porque la fotografía ofrecía la posibilidad de fundar una “historia” respetable del pasado familiar.



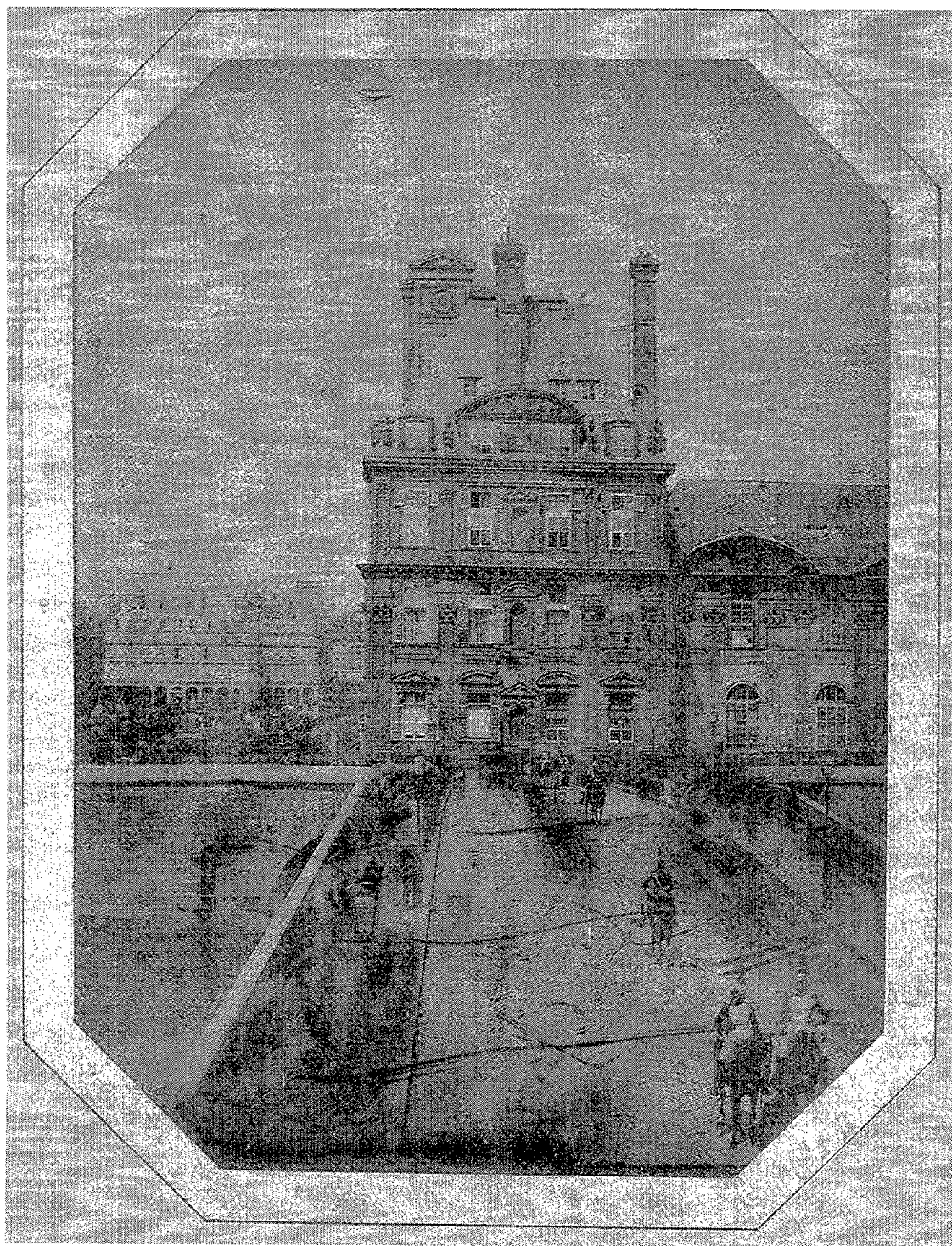
1-. La primera cámara fotográfica del mundo realizada y utilizada por J. Nicéphore Niépce a inicios del siglo XIX. [© Museo *Nicéphore Niépce* en Chalon-sur-Saône, Francia].

(Starl, 1994, 41). Dentro de la nueva “representación” social que la fotografía posibilitó resultan comprensibles los barrocos fondos de muebles, tapices y esculturas, objetos que se incluían para mostrar –y representar– un determinado nivel social.

Desde los primeros años se produjeron intentos de intentar plasmar, mediante la fotografía, amplias vistas panorámicas. Estos intentos se enmarcaban dentro de la costumbre de la anterior tradición pictórica. Tempranos intentos fueron los de Suscipj, quien en 1841 realizó una vista panorámica de Roma a partir de ocho daguerrotipos. Poco después, en 1845, F. Martens construyó una cámara con un ángulo de visión de 150 grados para estas vistas panorámicas. En el mismo año el alemán A. Schäfer logró reproducir los relieves de Borobudur gracias a más de 50 placas (Starl, 1994, 46).

A pesar de estos tempranos intentos, el daguerrotipo presentaba muchos inconvenientes. Cada uno constituía un objeto único, ni positivo ni negativo, no pudiéndose reproducir más que transformándolo en grabados o dibujos. En la mayoría de los grandes proyectos de la época, los daguerrotipos no servían más que como preliminares a otras técnicas que pudiesen ser reproducidas por multiplicación (Starl, 1994, 47). Las ideas de F. Arago sobre la aplicación de la fotografía en la investigación arqueológica (1839) se veían, pues, coartadas por estas limitaciones técnicas. Además, aspectos como el elevado tiempo de exposición limitaban y determinaban los temas a fotografiar. En su mayoría se trataba de vistas de arquitectura o paisajes donde seguían dominando los motivos clásicos de la pintura y el grabado (Bouqueret, Livi, 1989, 205). La pesadez de los equipos junto con la dificultad y complejidad de las tomas también condicionaban la movilidad de los fotógrafos. Además, la lectura y contemplación del daguerrotipo era difícil porque la superficie brillaba y reflejaba la luz. Aspectos como éstos hacían que el artista limitase su producción a los retratos, más lucrativos.

La aparición del medio fotográfico provocó toda una serie de transformaciones en la percepción del mundo. Sobre sus consecuencias Walter Benjamin realizó una magistral reflexión en el primer tercio del s.XX (1935). En cualquier caso, en tan sólo diez años el daguerrotipo se había impues-



2-. Daguerrotipo de un desfile sobre el Pont Neuf de París el primero de mayo de 1844. [© Colección *Gilman Paper Corporation*, Nueva York. *Éditions Paris-Musées*. Foto Marie-Charles-Isidore Choiselat y Stanislas Ratel].

to en el campo documental y científico aportando una nueva visión sobre la arquitectura, la fotografía microscópica y el espacio. Sin embargo, para algunos constituyó un falso comienzo del medio fotográfico. Los experimentos paralelos que Fox Talbot había llevado a cabo en Gran Bretaña habrían marcado, por el contrario, el verdadero comienzo de la fotografía.

II.1.2.1. El Calotipo. La aparición del método negativo-positivo

El calotipo, dado a conocer por Fox Talbot poco después de 1839 supuso, de hecho, la invención de la fotografía moderna, basada en el principio del negativo y el positivo. Con su llegada una nueva diversidad de profesiones —artistas, arqueólogos, pintores, escritores, y fotógrafos *amateurs*— pasaron a ocuparse de la nueva técnica. Hacia los años 50 del s.XIX, la producción de vistas fotográficas se incrementó de manera considerable. El único objetivo que permitía la obtención de estos grandes negativos era el objetivo doble *à verre combinées* de Ch. Chevalier. Las vistas panorámicas, muy del gusto de la época, procedían de varios negativos efectuados por separado y que se juntaban después en una composición³.

La adopción, durante los años 50 del s.XIX, del calotipo significó una gran expansión para la fotografía científica. La ventaja fundamental que presentaba era su reproducibilidad, la posibilidad de obtener múltiples copias. Además, al ser más manejable y barato, abrió nuevos horizontes para la práctica fotográfica. Su particular estética le hicieron ser fácilmente reconocible. A pesar de su nitidez se podía percibir en ellos la granulación del papel, lo que contribuía decisivamente a crear ese “*floeu artistique*” tanpreciado y buscado por los fotógrafos. Las exigencias de una mayor exactitud hicieron que se investigara para intentar disminuir esta granulación (VVAA, 1980, 8). Entre las mejoras más importantes podemos destacar la del papel encerado seco (*papier ciré sec*) que disminuía los efectos de la irregularidad del papel en los negativos⁴. El empleo del papel encerado seco presentaba ciertas ventajas sobre el anterior húmedo: Mientras que con éste último había que impregnar el papel en el último momento para no perder la humedad del compuesto químico (VVAA, 1980, 8) con el invento de Le Gray se podía trabajar con papeles preparados hasta dos semanas antes. Las tomas tampoco tenían que revelarse inmediatamente, por lo que se podía operar más fácilmente en los exteriores, sin necesidad de transportar un laboratorio de campaña (Bouqueret, Livi, 1989, 206). Además, proporcionaba una consistencia y una transparencia que mejoraba de forma notable el positivado (VVAA, 1980, 8). El único inconveniente del procedimiento de Le Gray era el elevado tiempo de exposición —de diez a treinta minutos— que requería (Berselli, 1994, 33). A pesar de esto, los viajeros-fotógrafos lo utilizaron frecuentemente (Bouqueret, Livi, 1989, 206).

El calotipo presentaba ciertas ventajas considerables. Además de la realización de múltiples copias a partir de un único negativo, cada ejemplar podía presentar múltiples variantes dependiendo de la sensibilidad y experiencia de la persona que positivaba (VVAA, 1980, 8). Con estas posibilidades, el calotipo se convirtió en el campo preferido de la fotografía *amateur*, de paisaje y de arquitectura (Aubenas, 1999, 26). Las modificaciones sobre el negativo se consideraron uno de los principales “modos de expresión” de los fotógrafos. Existían diversos métodos para acentuar los contrastes entre diferentes zonas⁵ o transformar ciertos aspectos.

³ El óptico parisino Lerebours exclamaba en 1852: “Aujourd’hui, on quitte Paris avec un appareil photo, un trépied, vingt-cinq à trente feuilles de papier préparées dans un boîte en carton, rien de plus. Il n’y a pas de limite à ce que vous pouvez faire avec le papier: vue générale, monuments, fouilles archéologiques, paysages, reproductions de tableaux, tous ces sujets devenus des images admirables” (Lerebours, 1852).

⁴ Esta innovación se debió al fotógrafo francés Le Gray, quien la presentó en una comunicación a la *Académie des Sciences* el 25 de febrero de 1851 y fue objeto de su conocida obra *Nouveau Traité théorique et pratique de photographie sur papier et sur verre*, publicada en 1851 (VVAA, 1980, 8).

⁵ Existían diversas soluciones, como retocar los cielos a la aguada para evitar un acabado grisáceo o añadir lápiz para reforzar líneas poco visibles. Incluso se han documentado calotipos que se rehicieron prácticamente en su globalidad.



3-. La *table servie*, naturaleza muerta, una de las más antiguas fotografías realizadas. [© Museo Nicéphore Niépce, Chalon-sur-Saône (Francia). Foto Nicéphore Niépce].

El estudio de las técnicas fotográficas nos permite valorar el conocimiento y dominio que tuvieron algunos de los primeros fotógrafos de temas arqueológicos. Así, por ejemplo, el conservador del Louvre Th. Deveria realizó, durante sus estancias en Egipto, importantes vistas de las excavaciones del *Serapeum* de Menfis, incluyendo tomas de los descubrimientos más importantes. Las manchas observadas en sus calotipos permiten apuntar cómo no dominaba bien esta técnica (Aubenas, 1999, 26). A pesar de esto, la importancia y utilidad que le confería hizo que considerase imprescindible incorporarla a su trabajo.

La invención del calotipo fue fundamental para la producción de libros y álbumes (Nir, 1985, 46). Los calotipos se pegaban en grandes y lujosos álbumes que unían el texto impreso y unos positivos efectuados pieza a pieza⁶ (Aubenas, 1999, 21). Así se llegó a las primeras producciones entre la fotografía y el libro. Entre éstas podemos destacar las de A. Salzmann, pintor y fotógrafo alsaciano que realizó la colección de fotografías sobre Jerusalén más amplia del s.XIX. Así, en *Photographic studies and reproduction of the Holy City from the Judaeon Period until today*, Salzmann incluía dos volúmenes; uno de texto y otro dedicado a dibujos y a 180 calotipos (Nir, 1985, 53). Valoró, en su acercamiento fotográfico, el tema que debía representar por encima de cualquier consideración estética. No estaba interesado en obtener un determinado efecto, sino en establecer un relato o discurso fotográfico. En este sentido abordó la realización de secuencias fotográficas completas. El álbum resultante era, realmente, un recorrido fotográfico por la ciudad, una visita por su arquitectura antigua a modo de secuencias estructuradas. De las vistas de conjunto se llegaba, paulatinamente, a vistas de detalle de diferentes edificios y antiguéddades (Nir, 1985, 54).

En general la época del calotipo abrió nuevos horizontes a la práctica de la fotografía (Frizot *et alii.*, 1994, 82). Constituyó, sin embargo, un momento corto al que pronto se impondría la técnica del colodión. Paralelamente, las técnicas continuaron evolucionando, solventando los problemas que aún existían. Para ciertas aplicaciones se observó cómo el soporte de papel era bastante opaco, por lo que se pensó en la posibilidad de utilizar el cristal como soporte (Berselli, 1994, 33). Durante un tiempo ambos soportes convivieron; el papel del calotipo y el cristal albuminado del colodión. El papel con-

⁶ La venta de fotografías se efectuó también de una forma independiente. En Europa, América u Oriente las fotografías se disponían sueltas, enrolladas o no, preparadas para su venta.

tinuó predominando, por ejemplo, en las reproducciones donde se buscaba una plasticidad notable y donde la nitidez de los contornos no era prioritaria. Era, además, más fácil de transportar que las placas de cristal y algunos artistas veían en sus características un instrumento más adecuado para transmitir aspectos como las texturas. En opinión de Ch. Chevalier, el negativo de papel debía emplearse allí donde se trataba de recrear o transmitir lo pintoresco (VVAA, 1980, 12).

II.1.2.2. Una nueva técnica: La época del colodión

En 1847 un pionero del calotipo en Francia, Blanquart-Evrard, propuso adoptar el procedimiento de Talbot –el calotipo, talbotipo o papel positivo húmedo– introduciéndolo entre dos placas de cristal. Poco después, en 1851, se produjo la invención del negativo sobre cristal por parte del inglés Scott Archer. Estos negativos de colodión sobre cristal se positivaban con papeles a la albúmina⁷. El uso del cristal conllevó una mayor transparencia para la imagen, nitidez y contraste (VVAA, 1980, 10). El negativo de cristal proporcionaba precisión y una apariencia de veracidad (Frizot *et alii.*, 1994, 92). Su práctica requería una cierta destreza para extenderlo uniformemente sobre la placa. Este problema del recubrimiento homogéneo se presentó durante bastantes años. La regularidad de la capa era la condición para lograr una densidad uniforme del negativo⁸.

Después de extender el colodión había que sensibilizarlo inmediatamente, por lo que había que llevar un cargamento pesado de productos químicos. El nuevo procedimiento no supuso una mejora o simplificación en cuanto a la autonomía de la operación, sino que la complicó más aún (Frizot *et alii.*, 1994, 93). Por ello, dado el peso elevado de este tipo de soporte para los viajes largos, muchos continuaron prefiriendo el papel (Aubenas, 1999, 21). El colodión sobre placa de cristal sólo sustituyó de manera definitiva al negativo de papel hacia la década de 1860 (Cayla, 1978) y significó, en la práctica, la pérdida de ciertas características del papel (VVAA, 1980, 10). La toma fotográfica se convirtió en algo más puramente fotográfico, mientras que el calotipo, por sus efectos de materia, conservaba algunas relaciones con la textura del dibujo a la aguada (Chlumsky, 1999, 99).

En esta misma época N. de Saint Victor utilizó la albúmina como aglutinante sobre las placas fotográficas. El procedimiento a la albúmina aplicado al papel fue el utilizado hasta finales del s.XIX y era el que mejor se adaptaba a los positivados con finalidad artística (Bouqueret, Livi, 1989, 206). El positivado se hacía por contacto, por lo que los negativos debían ser de gran tamaño⁹ (Frizot *et alii.*, 1994, 93). La nueva imagen fotográfica del colodión era de una tonalidad marrón-rojiza oscura. Más preciso que el calotipo, se parecía más a un calco de la realidad. Con ello, la fotografía había perdido la atracción pictórica y proseguía su propio camino hacia su definición como un medio con entidad propia¹⁰.

⁷ Esta práctica supuso también el progresivo abandono de los papeles salados.

⁸ El gran fotógrafo francés Nadar recordó, durante mucho tiempo, al operario Jean-Claude Marmand quien lograba impregnar con colodión placas de cerca de un metro con un solo movimiento (Nadar, 1994, 243).

⁹ Los hermanos Bisson presentaron una vista del *Pavillon de l'Horloge* del Louvre que alcanzaba los 122 x 77 cm. ante la *Académie des Sciences* en junio de 1855 (Frizot *et alii.*, 1994, 93, nota 5).

¹⁰ Fue precisamente durante los años 50 del s.XIX cuando se adoptó definitivamente el término de fotografía (Frizot *et alii.*, 1994, 94).

APARATOS Y ARTICULOS FOTOGRAFICOS
CINEMATOGRAFIA - PROYECCION

CÁMARAS
CON OBJETIVOS
DE MARCA

ACCESORIOS
PRODUCTOS
REPARACIONES

CASA ESPECIAL PARA
TRABAJOS DE LABORATORIO

EJECUCIÓN ESMERADA - ENTREGA INMEDIATA
PRECIOS REDUCIDOS

SEGUNDO LOPEZ
PRINCIPE, 6 MADRID



4-. Anuncio de aparatos y productos fotográficos a la venta en el establecimiento *Segundo López* de Madrid. 1933.

En algunos países como Francia, Gran Bretaña y EE.UU el negativo de cristal al colodión se acogió con entusiasmo y se impuso con rapidez. Paralelamente se asistía al florecimiento de la profesión de fotógrafo (Gautrand, 1994, 97). La fotografía sobre cristal fue aplicable a diversos procedimientos fotográficos como la albúmina, el colodión húmedo y el colodión seco (Davanne, Bucquet, 1903, 25). El notable incremento de los fotógrafos y de los estudios profesionales hizo que se instalasen muchas veces en Oriente, cerca del mercado de turistas (Aubenas, 1999, 21). Con la era del colodión empezó una nueva época de la fotografía caracterizada por los grandes talleres y la producción masiva. La reproducibilidad permitió hacer frente a la mayor demanda por parte de un público ávido de representaciones “semblables à la nature” (Bouqueret, Livi, 1989, 210) y deseoso de conocer los diferentes lugares que la fotografía acercaba a sus hogares.

En la época de los primeros fotógrafos la complejidad de las técnicas y su carácter empírico hacía que, en cada viaje, hubiese que asumir un considerable riesgo. Los primeros negativos hay que entenderlos y valorarlos en este contexto de gran dificultad técnica. Hasta los años 70 los numerosos manuales ofrecían diversos métodos, pero dejaban el campo abierto a diversas variantes y a la adaptación individual. La mayoría de los adelantos técnicos que se iban sucediendo estaban destinados a dominar y reducir el amplio tiempo de exposición. Otro de los logros más perseguidos fue reducir los pasos y operaciones necesarias para efectuar una toma (Frizot, 1994, 91).

5-. Anuncio, en el primer número de la revista *Die Naturwissenschaften*, de un proyector para vistas fotográficas. Enero de 1913. Según Von Mellen (1988, 89).

Die Naturwissenschaften
Wochenschrift für die Fortschritte der Naturwissenschaft, der Medizin und der Technik
(Zugleich Fortsetzung der von W. Sklarek begründeten Naturwissenschaftlichen Rundschau.)
Herausgegeben von
Dr. Arnold Bedner und Dr. Carl Theising
Verlag von Julius Springer in Berlin W.G.

Heft 1. 3. Januar 1913. Erster Jahrgang.

Die Naturwissenschaften
beruhen zwar auf der Feststellung der Tatsachen und der allgemeinen Naturgesetze, aber sie sind nicht nur die Feststellung der Tatsachen, sondern auch die Erklärung der Tatsachen.
Redaktion der "Naturwissenschaften"
Berlin W.G., 1000, Wilmersdorf, Wilmersburger Platz 1.
Verlagsbuchhandlung von Julius Springer in Berlin W.G., 1000, Wilmersdorf, Wilmersburger Platz 1.

INHALT:
Zur Einführung. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Technik. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Medizin. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Philosophie. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Kunst. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Literatur. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Politik. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Religion. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Ethik. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Pädagogik. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Psychologie. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Soziologie. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Ökonomie. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Jurisprudenz. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Medizin. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Technik. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Philosophie. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Kunst. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Literatur. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Politik. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Religion. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Ethik. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Pädagogik. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Psychologie. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Soziologie. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Ökonomie. Von Prof. Dr. Carl Theising. S. 1.
Die Naturwissenschaften und die Jurisprudenz. Von Prof. Dr. Arnold Bedner. S. 1.

Ed. Liesegang
Düsseldorf, Volmerswertherstr. 21
Telefon 1111
Inserenten-Verzeichnis siehe am Ende der Seite III

Projektions-Apparate
Episkope
Kinetographen
Instrumente
für optische
Versuche-
anordnungen.
KATALOGE
KOSTENLOS

Portada del primer número de la influyente revista *Die Naturwissenschaften*.

El viaje del francés Maxime Du Camp a Egipto durante 1850 constituye un ejemplo de las numerosas dificultades que suponía la práctica fotográfica en medio del calor del desierto. Gracias a la redacción de los *Souvenirs littéraires* conocemos la opinión de Du Camp sobre las dificultades de la práctica fotográfica. Así, indicaba cómo "apprendre la photographie, c'est peu de chose; mais transporter l'outillage à dos du mulet, à dos de chameau, à dos d'homme, c'était un problème difficile. À cette époque, les vases en gutta-percha étaient inconnus, j'en étais réduit aux fioles de verre, aux flacons de cristal qu'un accident pouvait mettre en pièces" (Du Camp, 1882, 442). Este testimonio permite observar la cantidad de elementos que el fotógrafo debía llevar consigo.

Las dificultades de la fotografía de la época se manifiestan igualmente en la actividad de los hermanos A. y L. Bisson, que adoptaron el colodión después de haber practicado el daguerrotipo. Durante estos años se produjeron cambios importantes en la forma de afrontar los encuadres y el tema fotografiado. Heredada de la tradición pictórica, la primera fotografía estuvo dominada por una marcada visión frontal. Con el tiempo comenzaron a realizarse otro tipo de encuadres. El aspecto formal de las fotografías evolucionó: en las de arquitectura, algunos especialistas priorizaron las vistas frontales heredadas de la pintura, mientras que otros comenzaron a fragmentar el edificio. Una vez más, los Bisson fueron pioneros de este tipo de actuaciones. Así, en los años 1854 y 1855 fueron tomándose, progresivamente, libertades con la perspectiva frontal. En los años siguientes se distinguieron por su

accesibilidad a las vistas fotográficas. La estereoscopia permitió que un público cada vez más amplio pudiese contemplar las maravillas de la fotografía y, a través de ella, los monumentos y gentes de otras tierras. Así, por ejemplo, sabemos por J.-P. Mellor que, en el invierno de 1858, las masas obreras de Manchester se precipitaban para observar, atónitos, los monumentos de Egipto que aparecían en las vistas de Frith (Rammant-Peeters, 1995, 196).

Algunos fotógrafos, conscientes de las posibilidades de las vistas estereoscópicas, se dedicaron a ellas como Frith en Gran Bretaña y Lévy en París (Rammant-Peeters, 1995, 196). Las tomas dobles, que constituían la base de la estereoscopia, se realizaron también sobre placas de cristal. De esta forma se podía obtener el deseado efecto tridimensional en sesiones públicas de linterna mágica realizadas en los salones de la burguesía o, incluso, en las cortes reales.

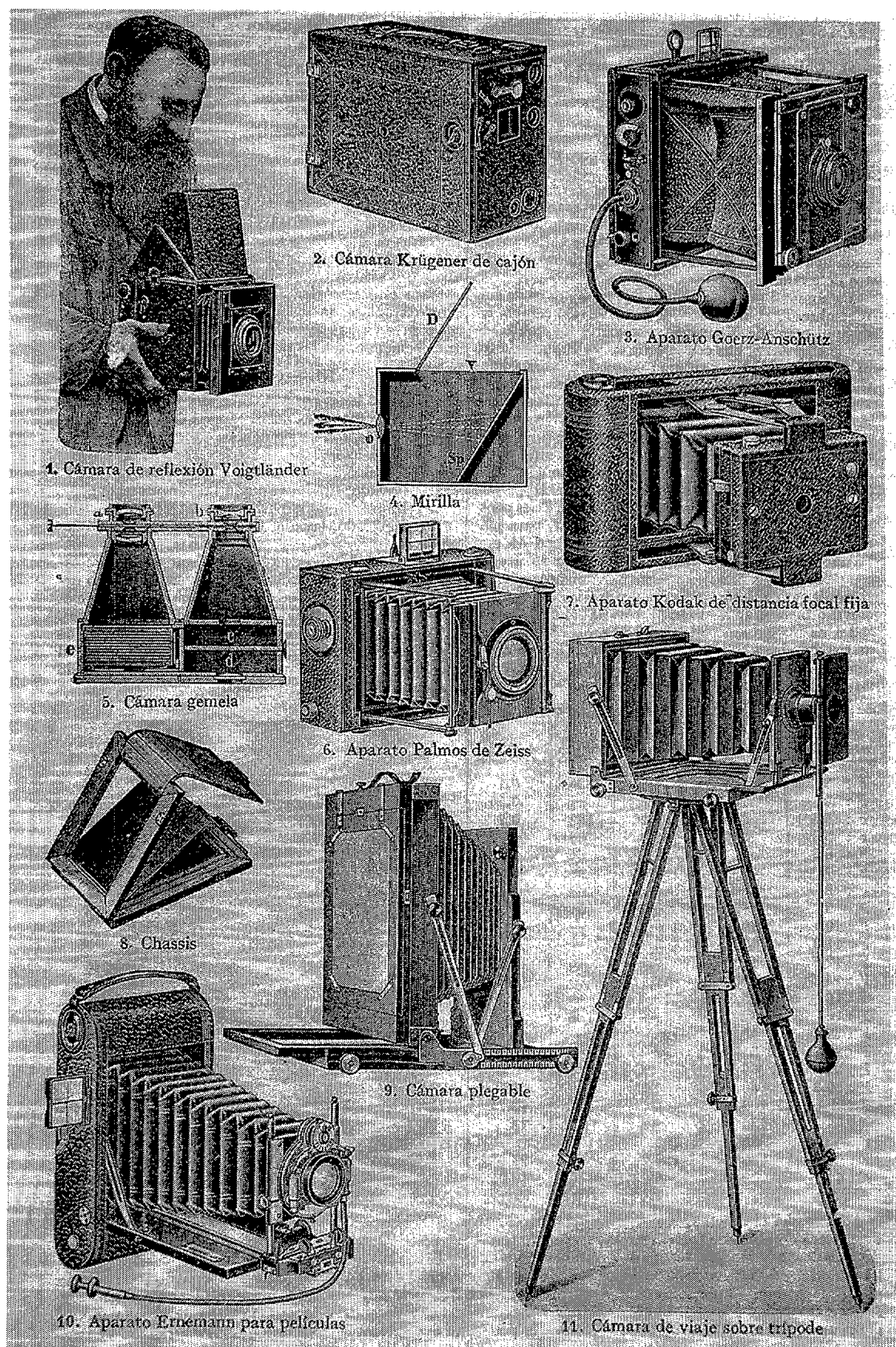
A partir de mediados del s.XIX, los conferenciantes comenzaron a ilustrar sus intervenciones mediante diapositivas. De esta forma, pasaron a utilizar las ventajas que ofrecía la visión conjunta para el afianzamiento y debate en torno a un discurso defendido. Las diapositivas se basaban en la realización de positivos sobre cristal. Una de las colecciones más antiguas se encuentra en el Museo de La Haya y guarda las realizadas por Piazzzi Smith en Gizah en 1865. Estas fotografías habían sido efectuadas con la finalidad de apoyar las hipótesis de Smith sobre la existencia de una medida egipcia que habría servido como centro y principio de su arquitectura¹² (Rammant-Peeters, 1995, 196). Las diapositivas pasaron a venderse en casas comerciales como la Bonfils e incluso provocaron la apertura de otras como F. M. Goode.

II. 1.3. La expansión de la técnica fotográfica: el último tercio del s.XIX

Durante este período se consolidaron los grandes estudios fotográficos. Los sucesivos avances y mejoras facilitaron una gran producción a menor precio. Al mismo tiempo se generalizaron avances efectuados a finales de la década de 1860. Así, por ejemplo, en 1865 el óptico Dalmeller inventó un objetivo rectilineal con gran angular que se adaptaba particularmente bien a los paisajes y procuraba una gran nitidez de definición (Feyler, 1993, 155). También en 1867 Steinheil de Berlín concibió el objetivo aplanático, que permitía una gran apertura evitando la deformación de la imagen. Sin embargo, su uso conllevaba la disminución de la nitidez hacia el borde, como se observa en las fotografías del Barón de Granges (Feyler, 1993, 155).

La evolución de la fotografía y sus aplicaciones para la arqueología se manifiesta ejemplarmente en la primera obra consagrada a ambas disciplinas. El naturalista francés E. Trutat publicó, en 1879, *La photographie appliquée à l'archéologie*, obra donde explicaba a los arqueólogos la utilidad de la fotografía y sus diversos procedimientos. La mencionada obra constituye un magnífico estado de la cues-

¹² En sus conferencias Smith exponía su teoría sobre la "pulgada egipcia" y estuvo entre los primeros en utilizar la pólvora de magnesio para aclarar y poder fotografiar el interior de los monumentos, concretamente en el interior de la pirámide de Keops.



7-. Cámaras y aparatos fotográficos. Grabado de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa*. 1924.

tión sobre las posibilidades que el medio proporcionaba a la nueva ciencia. Siendo él mismo un arqueólogo aficionado, Trutat proporcionó interesantes consejos destinados a la fotografía de antigüedades y monumentos.

En primer lugar, el francés recomendaba a los arqueólogos ciertos manuales teóricos a la hora de iniciarse en la práctica fotográfica. Mencionaba así *Premières Leçons de photographie*, de De Chaumeux, el *Traité général de photographie*, de Van Monckhoven y, especialmente, *Les progrès de la Photographie*, de Davanne. El autor era partidario de ensayar antes de emprender un viaje o las tomas destinadas a algún estudio. Así se evitarían “descontentos y es por no haber tomado estas precauciones que muchos arqueólogos han dejado de lado una metodología que les habría proporcionado tantos servicios” (Trutat, 1879, 20). Algunos arqueólogos habrían abandonado, pues, esta práctica después de algún intento fallido. El fotógrafo aconsejaba ensayar por adelantado con unas condiciones lo más parecidas posibles a las del viaje o expedición. Había que considerar factores como el hecho de que la fotografía aumentaba el equipaje en unos 30 kilos (Trutat, 1879, 21).

Otra de las cuestiones fundamentales era el formato, cuya elección dependía, sobre todo, de la finalidad de las tomas y de las condiciones de ejecución. El fotógrafo francés señalaba cómo los grandes formatos tenían un valor mayor, puesto que permitían el estudio de detalles con más facilidad. Sin embargo, sus numerosas complicaciones hacían que sólo fuesen recomendables a título de excepción. Para él resultaba un excelente formato el conocido como media placa o *semi-plaque* (13 x 18 cm.) ya que su tamaño y peso no era excesivo y bastaba para casi todas las necesidades. El formato inferior que recomendaba, para un largo viaje de exploración, era el tercio de placa (11 x 15 cm.) (Trutat, 1879, 25). Prefería, pues, la media placa (13 x 18 cm.) adecuada por su escaso volumen para su transporte durante los viajes y que permitía, con la ayuda de un chasis móvil, realizar negativos estereoscópicos.

A pesar de las ventajas que hemos visto presentaba el negativo de cristal Trutat recomendó en su obra el uso del papel como negativo. El equipaje se volvía gracias a ello mucho menos pesado, lo que era siempre importante en el trabajo de campo (Trutat, 1879, 44). El francés recomendaba utilizar el colodión húmedo cuando el arqueólogo tenía que efectuar una serie considerable de negativos sobre un mismo tema. El colodión seco era el procedimiento más empleado en 1879 y al que el arqueólogo recurría cuando estaba de viaje. El libro del francés fue testigo de la llegada de las placas de gelatino bromuro de plata. El naturalista las calificó de “excelentes” y de un “precio inferior a todo el resto de preparaciones” (Trutat, 1879, 55). Observamos aquí cómo, aunque esta técnica del gelatino-bromuro de plata se había descubierto en 1871, todavía en 1879 estaba comenzando su comercio. La tercera forma se refería a los negativos de papel. El papel seco poseía cualidades preciosas además de ser mucho más ligero. Un arqueólogo de viaje, sobre todo en los países calurosos, debería emplear este procedimiento y no usar el colodión seco más que para las pequeñas dimensiones y para los temas que exigiesen un gran detallismo.

La reproducción fotográfica de inscripciones epigráficas posibilitaba el estudio de documentos sin que se necesitase desplazarse. Un monumento cubierto de inscripciones podía ser fotografiado “con una exactitud matemática en menos tiempo que el más hábil de los dibujantes tarda en afilar su lápiz”



8-. Anuncio de venta de placas fotográficas al gelatino-bromuro de plata. Principios del siglo XX.

(Trutat, 1879, 75). Una precaución fundamental era elegir el momento del día que pusiese de relieve todos los caracteres de la inscripción. Así, por ejemplo, los rayos oblicuos del sol proporcionaban excelentes resultados¹³.

La obra de Trutat resulta también una prueba de cómo la legibilidad de la imagen arqueológica era una preocupación fundamental para los arqueólogos desde antes de 1879. La iluminación artificial era bastante difícil en la época y se realizaba mediante la combustión del hilo de magnesio colocado en una linterna con reflector. Otra forma se basaba en una bengala blanca cuya luz alcanzaba una gran intensidad¹⁴. La iluminación recomendada era, generalmente, bastante suave de forma que permitiese leer los detalles de las zonas en sombra. En la fotografía de armas y objetos metálicos se aconsejaba, ante el problema de los reflejos, trabajar con una luz difusa. Al contrario, para los objetos metálicos oscuros y decorados con finas cinceladuras se recomendaba operar a pleno sol¹⁵. Ante la lectura difícil de, por ejemplo, un documento epigráfico, Trutat recomendaba poner, sobre las letras, sanguina, lápiz naranja o bien grafito negro. Estas prácticas, que llegaron a ser corrientes en la época, se fueron abandonando al advertir el peligro de forzar la lectura cultural o de orientarla en una mala dirección.

¹³ Si no podía obtenerse la luz adecuada, existían varios trucos. En efecto, podía llenarse los huecos de cada letra con lápiz negro o con naranja sanguina si la inscripción estaba grabada en una piedra de color claro, y con lápiz blanco al contrario, si la placa era de color oscuro, bronce o mármol negro (Trutat, 1879, 88).

¹⁴ También se logró iluminar mediante la luz eléctrica, obtenida con la ayuda de una bombilla Jabloschkoff.

¹⁵ Un truco consistía en llenar estas cinceladuras con polvo blanco —para los objetos de estaño, por ejemplo— de forma que se incrementase el contraste.



9-. Portada de *La Revue Française de Photographie* dedicada a la divulgación de nuevos métodos, técnicas y aparatos del medio fotográfico. Septiembre de 1921.

II. 1.3.1. La extensión de la fotografía: la técnica del gelatino-bromuro de plata

Entre 1870 y 1900 la tecnología de la fotografía sufrió cambios fundamentales (Brunet, 2000, 215). En estos años se sucedió la invención del gelatino-bromuro de plata, de la película de celuloide, comenzó la imparable reducción de los formatos, llegaron las emulsiones ortocromáticas y los primeros procedimientos de color viables, como el autóromo de los hermanos Lumière. Estas novedades hicieron más amplio el campo de lo fotografiable, evolucionando especialmente hacia la instantánea y el movimiento. Al mismo tiempo, la evolución de los procedimientos fotomecánicos aumentó la difusión de la imagen impresa.

Las placas secas listas para emplear se pusieron a la venta, por ejemplo, por Bolton y Sayce en 1864 (Gautrand, 1994, 98). Poco después, en 1867, la *Liverpool Dry Plate and Photographic Company* comenzó a fabricar en serie una placa seca o presensibilizada. Sin embargo, no sería hasta los años 80 del s.XIX cuando esta nueva fórmula, que iba a transformar en gran medida la técnica fotográfica, comenzó a generalizarse. Estos importantes cambios han motivado que se hable del surgimiento de una segunda era tecnológica de la fotografía. La potencialidad de la fotografía instantánea fue rápidamente comprendida en los años finales del s.XIX. Así, Davanne señaló, durante una conferencia celebrada en 1891 cómo, con la placa seca de gelatino-bromuro de plata, había comenzado una nueva etapa de la historia de la fotografía (Riego, 1996, 196). Estos adelantos permitieron su aplicación a la cronofotografía de Étienne-Jules Marey.

La nueva sustancia –el gelatino bromuro de plata– poseía una sensibilidad tan elevada que, frente a los procedimientos anteriores, sólo necesitaba unas centésimas de segundo de exposición. Con ello, como ya se indicó en la época “*permet de réaliser les desiderata les plus osés*” (Davanne, Bucquet, 1903, 53). Además, la emulsión se conservaba durante mucho tiempo inalterable, por lo que el fotógrafo no tenía por qué conocer todos los procedimientos de sensibilización de soportes y emulsiones¹⁶. Estas cualidades llevaron a la fabricación de aparatos cada vez más cómodos y transportables. Apareció un nuevo tipo de aparato denominado las *chambres à main* (Feyler, 1993, 131) porque, gracias a la velocidad de impresión de la luz, ya no era necesario el trípode para obtener una fotografía. Paulatinamente se diversificaron mucho, tanto en calidad como en precio; en 1903 existían algunos con precios que iban desde los 14 y 75 hasta los 600 u 800 francos (Davanne, Bucquet, 1903, 53). Esta diversidad incidía, sin duda, en la extensión social de la práctica fotográfica.

La fotografía de excursión o de viaje requería un consumo bastante grande de placas sensibles. La invención de los chasis de doble cara –que podía albergar dos cristales– vino a facilitar estas operaciones; el peso de estos cristales seguía siendo igual, pero la acumulación de los chasis disminuía a la mitad (Davanne, Bucquet, 1903, 37). También apareció el obturador, necesario ahora ante la mayor sensibilidad del gelatino-bromuro. Como Davanne y Bucquet declararon en 1903 “como la rapidez de impresión sobrepasa a la acción de la mano para abrir y cerrar el objetivo, ha habido que recurrir al obturador para reemplazar a la mano” (Davanne, Bucquet, 1903, 55).

Este cúmulo de innovaciones y transformaciones de la práctica fotográfica tuvieron una gran trascendencia. La nueva técnica había ido avanzado hasta situarse “à la portée de toutes les bourses”, lo que conllevaría la extensión de su práctica a todas las clases sociales y a todos los países (Davanne, Bucquet, 1903, 53).

II. 1.3.2. La “democratización” de la fotografía: la revolución Kodak

La invención del gelatino-brumuro provocó, hacia 1880, una avalancha de nuevos fabricantes europeos –Liverpool en Gran Bretaña, Lumière en Francia y, más tarde, Agfa-Gevaert– y americanos, como Carbutt, Cramer y Blair. Todos ellos buscaron la forma de combinar la nueva emulsión con aparatos de formato reducido, cada vez más manejables (Brunet, 2000, 229). De esta forma se iniciaron investigaciones simultáneas que redujeron, cada vez más, los tiempos necesarios para la toma de vistas y el tamaño de los equipos. De esta forma se llegó, en los últimos años del s.XIX, a una primera expansión de la fotografía *amateur*.

Incorporándose a esta carrera de desarrollo fotográfico en 1881, el americano George Eastman buscaba una máquina que pudiese impregnar las películas (Brunet, 2000, 230). En 1884 inventó el negativo sobre papel de gelatina y recubierto de una emulsión de gelatino-bromuro. Enrollado sobre una bobina y comercializado a partir de 1885, conllevó una gran expansión de la fotografía *amateur*.

¹⁶ Entre las tempranas fábricas de este tipo de productos se encuentra la de los hermanos Lumière de Lyon, señalada por Davanne y Bucquet como la mejor de la época (Davanne, Bucquet, 1903, 53).

10-. Anuncio de la cámara fotográfica *Argus C 3* (1955) y el equipamiento estándar del turista americano de los años 50 del siglo XX. [© Fotosaga, Neuilly, Francia].

October 1, 1955

Here's proof that luxuries needn't be expensive !

Argus C-3—only \$66.00 complete with case and flash

No other 35mm camera in all the world offers you so many luxury features for the money! The Argus C-3 has a color-corrected f3.5 Cutlar lens, gear-controlled shutter with speeds up to 1/500 second, Color-matic settings, lens-coupled rangefinder, built-in flash synchronizer—the flashgun plugs right into the camera. And the C-3 is the only American-made camera that offers you a selection of interchangeable lenses that make it perform like cameras costing hundreds of dollars more!

See the amazing Argus C-3 at your dealer's today.



These two interchangeable lenses make the C-3 perform like cameras costing hundreds of dollars more !



Argus C-3 Telephoto Lens: It cuts distance in half—lets you take candid snapshots from twice as far away as with a regular lens. This 100mm f4.5 lens automatically couples to the rangefinder. The smooth, silent action makes focusing just as easy as with the regular lens. Only \$49.50. (Leather case extra.)

Argus C-3 Wide-Angle Lens: This lens gives you a broader, taller field of view—40% more picture area—than with the standard lens. This 35mm f4.5 lens easily interchanges with the Cutlar lens and is coupled to the rangefinder for easy, easy focusing. Only \$49.50. (Leather case extra.)

argus

Manufacturers of precision photographic and optical instruments

Copyright 1955 Argus Company, Inc., 2000 42nd St., New York, N.Y. 10036. Printed in U.S.A. (C-3555) Price includes freight. Some of the other products of this company are shown. Model shown.

Con el afortunado eslogan lanzado en 1888 “you press the button and we do the rest” Kodak mostraba cuál era su propósito prioritario: la fotografía sin dificultades, con una técnica fácil, barata y, en consecuencia, abierta a todo el mundo. En efecto, ya no se necesitaba tener una formación o conocimientos especiales para poder fotografiar. Su llegada se inscribe dentro de la serie de adelantos y evoluciones sucesivas a partir de 1870.

Hacia 1900 se llegó, por tanto, a la posibilidad de una práctica *amateur* de masas (Brunet, 2000, 215). Sin embargo, el alcance real de esta “democratización” de la fotografía varió mucho en función de los países. Algunos, como España, se incorporarían bastante después. A la vez surgieron nuevas prácticas y aficiones: el descubrimiento de la fotografía en color a finales del s.XIX por los hermanos Lumière y la Exposición Universal de 1900 en París dieron paso a nuevas pasiones y aficiones.

La evolución que llevó, a partir de 1900, a una verdadera popularización de la fotografía se inscribe, según ha señalado F. Brunet, dentro de cambios más profundos y generales de las estructuras económicas y sociales de la época. El proceso se vio estimulado por imperativos industriales de una envergadura novedosa.

Después de 1920 la evolución técnica de la fotografía había llegado a tal punto que podía realizarse con unos conocimientos fotográficos mínimos. La comodidad para el trabajo se había incre-

mentado de una manera exponencial gracias al desarrollo de la instantaneidad y la película de 35 mm. La reducción de los formatos de las cámaras y la aparición del obturador fueron, entre otros, adelantos que transformaron la práctica de la fotografía en arqueología. Con todo ello, la aplicación de esta técnica pasaría a depender de otras cuestiones, como la adecuada o no distribución de los fondos disponibles y, especialmente, de la percepción de su idoneidad, es decir, de que los arqueólogos asumieran las ventajas o necesidad de obtener un registro fotográfico de sus excavaciones o de los objetos de estudio, así como de la idoneidad de reproducir fotográficamente estas vistas en sus publicaciones.

La expansión de la fotografía conllevó también su mayor repercusión y uso en el mundo científico y, con ello, en la arqueología. W. F. Petrie escribió, en 1904, una de las primeras obras sobre metodología arqueológica. En *Methods and aim of archaeology* el británico proporcionó toda una serie de valiosos consejos fotográficos a los arqueólogos desde su propia experiencia, lo que demuestra hasta qué punto la practicó durante su actividad en Egipto, Grecia, o Gran Bretaña. Así, declaraba cómo “I have long used a tin-plate camera with plain draw-body in two pieces; the benefit when enlarged photographs are needed is found by taking it apart, and inserting a card tube, made up when wanted to any length required for enlargement” (Petrie, 1904, 73). El arqueólogo prefería las cámaras adaptables, simples, y que dispusieran de una amplia disponibilidad de carga para las placas, de modo que pudieran llevarse varias docenas de una vez. En lo que respecta al tamaño del negativo, el cuarto de placa era señalado como el más útil, siendo correcto para diapositivas y lo suficientemente grande para la mayoría de los objetos (Petrie, 1904, 74).

Sus consejos incluyeron el tipo de lentes a utilizar, las aperturas de diafragma en función de los diferentes tipos de fotografía (Petrie, 1904, 75), e incluso cómo disponer los objetos antes de fotografiarlos. En su opinión, la iluminación era el elemento más importante. Cuando no era obvia otra dirección, debía adaptarse a la regla de disponer la luz desde un punto superior y a la izquierda (Petrie, 1904, 77). Estos consejos nos hacen imaginar cómo Petrie habría asumido frecuentemente las tomas fotográficas.

Aproximadamente una década después de la introducción de las placas secas, comenzó la generalización de una nueva mejora de consecuencias aún mayores. Nos referimos al proceso de impresión de medios tonos (*halftone printing process*), que fue introducido por S. H. Horgan en América y por G. Maisenbach en Alemania. El proceso de impresión de medios tonos hizo posible la reproducción directa de las fotografías y su multiplicación en papel ordinario¹⁷. Frente a los procedimientos anteriores la gran novedad que aportaba era la posibilidad de imprimir las fotografías en las mismas páginas que el texto.

Hasta la década de 1880 las reproducciones fotográficas se habían obtenido mediante la fototipia. Estos procedimientos de reproducción con tintas grasas eran demasiado lentos y onerosos. Un progreso decisivo en este sentido se produjo a partir de 1895-1900, con la adopción de la autotipia. Durante el último tercio del s.XIX se sucedieron continuos progresos en el campo de los procedimien-

¹⁷ Los originales se refotografiaban en una plancha de metal a través de una fina pantalla que dividía la imagen en puntos. Grabadas al agua fuerte, reproducían la fotografía original gracias a la invisibilidad de los puntos para el ojo humano (Nir, 1985, 190).

tos fotomecánicos, lo que permitió avanzar hacia una producción de ediciones ilustradas de una manera verdaderamente industrial (Aubenas, 1999b, 184). A partir de 1880 el proceso de Autotipia (*similigravure* o *halftone*) se fue imponiendo (Nir, 1985, 190). El resultado perdía gran parte de la calidad, detallismo y brillo de la fototipia, pero era considerablemente más fácil. Además, el uso de papel normal hizo que este tipo de publicación resultase mucho más barata.

Los años 90 del s.XIX significaron un incremento significativo de la actividad fotográfica. El uso generalizado de los negativos de placa seca y del procedimiento de autotipia facilitaron la publicación de álbumes y libros con cientos de fotografías. La facilidad de la reproducción hizo posible la publicación de trabajos a gran escala con tarifas asequibles. Al mismo tiempo, los precios más reducidos de los nuevos procesos hicieron posible que pudiesen ser adquiridos por audiencias más variadas y que se pudieran destinar a publicaciones más específicas.

A pesar de la trayectoria descrita la adopción de la fotografía estuvo lejos de ser uniforme. Esta irregularidad se acentúa en países en buena parte aislados de la rápida sucesión de mejoras como España. La llegada, distribución y disponibilidad de los nuevos productos según los diferentes países europeos fue muy desigual. Testimonios como el de E. Trutat permiten corroborar esta falta de uniformidad. En la adopción de esta técnica a los trabajos arqueológicos debieron desempeñar, como ya hemos indicado, un importante papel los contactos y el encuentro de fotógrafos experimentados con otros que comenzaban a interesarse por este mecanismo de reproducción. Así, por ejemplo, sabemos que el fotógrafo J. Greene trabajó durante años como asistente adjunto en el Louvre y entabló amistad con el egiptólogo T. Devéria, quien intentaba introducir la fotografía como una técnica de documentación al servicio de la egiptología. Cada nuevo adelanto no suponía el abandono de las técnicas anteriores. Mediaban, también, los necesarios período de adaptación o aprendizaje que estos procedimientos, generalmente complicados, conllevaban.

II.2. La fotografía como documento de trabajo

"Una fotografía es siempre invisible, no es lo que vemos"

Roland Barthes (1982)

II.2.1. La consideración de la fotografía como documento. Historia y debate

La imagen fotográfica, polisémica, contiene varios y diferentes discursos. Nada ha sido más seductor que la posibilidad que planteó la fotografía, a partir de 1839, de captar el mundo visible y dejarlo, se creía, exactamente registrado (Riego, 1996, 188). Desde entonces, la fotografía ha influido en nuestra

cultura hasta el punto de transformar nuestra percepción de la realidad¹⁸. Esta influencia vino, en buena parte, determinada por la asunción de que, mientras asumimos culturalmente que un dibujo es una representación imperfecta de lo real, la fotografía, por su naturaleza fotoquímica, es justamente lo contrario (Riego, 1996, 189).

Entre estos discursos que se pueden extraer a partir de la imagen fotográfica destaca el semiótico. La concepción actual y las posibilidades de investigación de la fotografía no se comprenden hoy sin las aportaciones de la semiótica estructural¹⁹. En 1961, el conocido semiólogo francés Roland Barthes publicó “El mensaje fotográfico”, trabajo que abrió una nueva senda para la interpretación de los significados de la imagen fotográfica, concebida por el autor como un objeto que emite información. Poco después, en 1964, Barthes publicó otro texto “Rhétorique de l’image” en la revista francesa *Communications*. En él planteaba cómo la fotografía se articula, en su opinión, de forma diferente a la del texto escrito, al de los dibujos e incluso a la de otras formas de representación que mezclaban imágenes y textos como los jeroglíficos: “La fotografía —escribió Barthes— además de ser un producto y un medio, es también un objeto dotado de una autonomía estructural” (Barthes, 1961).

Con este artículo Barthes inauguró una nueva visión, de la semiótica estructural, origen de algunas de las más influyentes interpretaciones sobre la imagen fotográfica. A pesar de constituir una especie de hipótesis inicial de aspectos que desarrollaría después, aparecieron ya elementos de gran interés, como su fundamental percepción de la fotografía como “un mensaje sin código”. Es decir, no existe una “transformación” directa entre lo real y lo representado como ocurre en el dibujo²⁰.

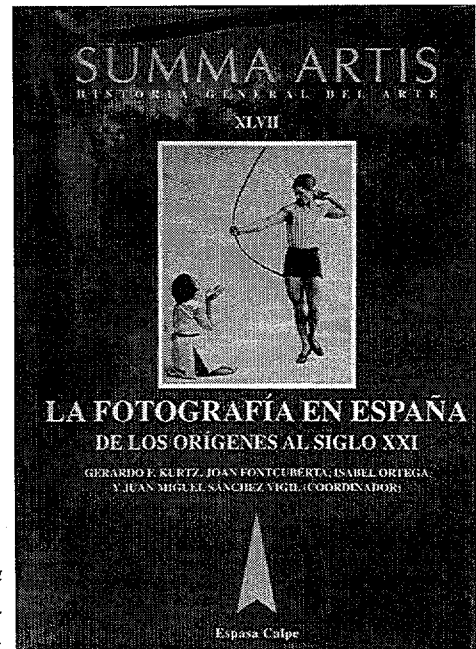
En su artículo de 1964 en *Communications*, Barthes prosiguió sus reflexiones sobre la imagen fotográfica centrándose en la fotografía publicitaria. A través del estudio de un ejemplo mostraba cómo coexistían tres mensajes superpuestos: “el mensaje lingüístico, el mensaje icónico codificado y el mensaje icónico no codificado” (Riego, 1996, 191). En su pensamiento destaca cómo “toda imagen es polisémica, toda imagen implica subyacente a sus significantes, una cadena flotante de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, 1964).

En 1979 publicó una de sus obras más conocidas, *La cámara lúcida*. En ella abordaba, de nuevo, su interpretación semiótica de la fotografía. En su preocupación por esclarecer sus diferentes niveles de información, Barthes acuñó un nuevo concepto; el “studium”. Se refería, así, a los signos culturales presentes en cada imagen y que despiertan el interés de un espectador. Por otra parte, el “punctum” designaría una señal, sólo perceptible para cada espectador y de carácter subjetivo, pero que tenía la

¹⁸ En este sentido ver los trabajos de J. Crary (1990; 2002).

¹⁹ Ver, en este sentido, el trabajo de M. Joly (1994).

²⁰ Barthes recurrió a la elaboración de una nueva terminología. Entendía que las imágenes tienen un doble nivel de interpretación: Un mensaje “denotado” (al que él se refiere con el término “analogón” y que es exactamente lo que muestra la imagen) y otro “connotado”. Este último era “el modo en que la sociedad u opina sobre lo que aparece en la imagen”. Esta dualidad de niveles interpretativos sobre una misma imagen abrió sugerentes posibilidades de estudio.



11-. Portada del libro *La Fotografía en España* del *Summa Artis*. Primera obra enciclopédica dedicada a la historia de la fotografía en España. 2001.

virtud de reordenar el significado global de la imagen. Junto a estas categorías de interpretación de la imagen fotográfica, Barthes contemplaba de nuevo la paradoja del tiempo semiótico de cada imagen²¹.

Frente a una tradicional escasa atención, en los últimos años se ha venido recordando, cada vez con mayor asiduidad, la utilidad de la fotografía para el estudio de diversas disciplinas. En este sentido podemos señalar la editorial de la revista *Études Photographiques*, donde M. Poivert y A. Gunthert²², recordaban cómo «les recherches autour de la question photographique peuvent, nous en sommes convaincus, apporter de nombreux enseignements à maints terrains d'investigation des sciences humaines» (Gunthert, Poivert, 2001, 7). Otros autores, como I. Gaskell han recordado cómo la fotografía ha transformado sutil, radical y directamente algunas disciplinas como la historia, la historia del arte y, especialmente, la práctica de sus investigadores. En efecto, casi todos necesitamos la fotografía y la utilizamos en nuestro trabajo diario bajo forma de ilustraciones, recursos mnemotécnicos o sustitutos de los objetos que estudiamos (Gaskell, 1993, 212).

Estas opiniones han constituido una llamada de atención para el historiador, que tradicionalmente ha utilizado escasamente o de manera desigual la fotografía. A menudo se había limitado a ser ilustradora del discurso. A pesar de esta pauta general existen obras paradigmáticas de un trabajo conjunto entre texto e imagen, de las que son buen ejemplo *L'historien et les images*, de Francis Haskell (1995) y *Eyewitnessing. The uses of images as historical evidence*, de Peter Burke (2001). Igualmente podemos señalar varios trabajos conjuntos y congresos dentro de la historiografía francesa en los que se ha valorado el papel de la imagen dentro del discurso histórico (VV.AA., 1979; VV.AA. 1981; VV.AA., 1987; Bertrand-Dorléac, Delage, Gunthert, 2001).

²¹ El tiempo semiótico conllevaba que nos viésemos ineludiblemente ante la dualidad de asistir, al mismo tiempo, a una realidad actual y a una realidad que ya había existido.

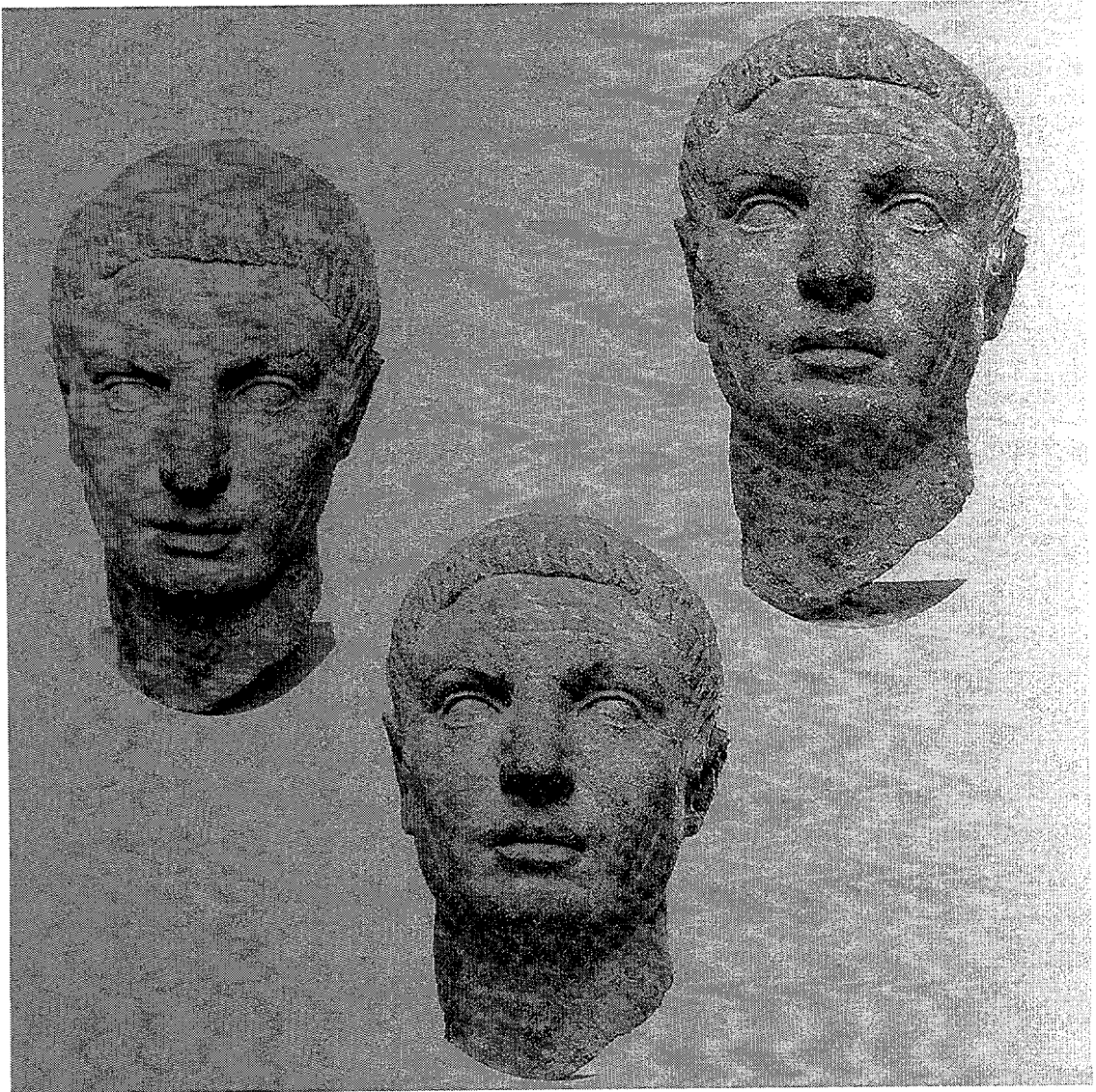
²² Respectivamente Director y Secretario de la *Société Française de Photographie*.

Otra de las perspectivas de análisis de la fotografía se ha elaborado desde la historia y contempla su estudio desde un “tiempo histórico” abordando la imagen fotográfica como un “texto visual” (Riego, 1996, 192). Existen, no obstante, dos modelos o vías principales: La historia de la fotografía y la historia con la fotografía (Lemagny, 1981; Cadava, 1995; Price, Wells, 1997). La primera de ellas, o Fotohistoria, hace alusión a la elaboración de una evolución de los procedimientos técnicos y de la estética fotográfica. Los avances técnicos y tecnológicos serían el pilar central de esta “historia de la fotografía”. Esta perspectiva aparece como básica en el sentido de que, para que la imagen fotográfica pueda utilizarse adecuadamente en la Historia, es necesario elaborar estudios en los que quede definido el papel que jugó la tecnología fotográfica y los múltiples usos en los que derivó (Riego, 1996, 192). La fotohistoria vería en el fotógrafo, en tanto que autor singular, el sujeto central de la explicación histórica. Pero limitarse a esta perspectiva supone una descontextualización respecto a la época y a las circunstancias en que se produjeron. El segundo modelo nos llevaría a hablar de realizar una historia “con la fotografía”, es decir, teniendo en cuenta la importante información que ésta proporciona. Este acercamiento supone tener en cuenta que las fotografías son también *textos visuales* y una evidencia más que debe ser utilizada para comprender el pasado.

Para algunos las limitaciones del primer enfoque, de la Fotohistoria, se hacen evidentes al plantear el análisis de, por ejemplo, las imágenes fotográficas del s.XIX. En este caso habría que tener en cuenta factores como el hecho de que la imagen fotográfica no se percibía en modo alguno como un *proceso transformador de la realidad* –tal y como hoy admitimos– sino como un *espejo de la realidad*. En este sentido el papel del fotógrafo no era *transformar lo real* sino *captarlo* de acuerdo a unas normas gráficas de las que fueran partícipes los espectadores (Riego, 1996, 192). Así pues, al abordar la interpretación histórica de los documentos fotográficos parece fundamental tener en cuenta el aspecto temporal de la imagen y los cambios de significado que sus códigos han podido tener a lo largo del tiempo. Estas recientes valoraciones de la fotografía como documento se producen en un panorama general que, salvo excepciones, no la ha considerado como una fuente para el trabajo del historiador. Como algunos autores han señalado, la formación tradicional del historiador se ha basado en los documentos escritos (Gaskell, 1993, 209).

El filósofo alemán Walter Benjamin fue uno de los primeros en ofrecer una explicación y un acercamiento filosófico al fenómeno fotográfico. Benjamin recordó las dificultades ante las que se encontraba el hombre al intentar interpretar las imágenes fotográficas. No era fácil sustraerse de la fascinación de las «viejas» fotografías para penetrar en su esencia (Benjamin, 1971). La aportación fundamental de Benjamin fue una reflexión en torno a las importantes repercusiones que había producido la aparición de la fotografía en la sociedad de la época.

La fotografía antigua constituye una fuente documental de gran valor (Valle, 1999). A la hora de realizar cualquier tipo de aproximación resulta fundamental atender al ambiente, función y contexto exacto en que se produjo dicha fotografía. Su consideración como documento debe tener en cuenta el hecho de que la fotografía difícilmente puede separarse del contexto en que fue realizada o editada. Guarda su significado primitivo en tanto conserva su pie de foto, el nombre del lugar retratado y el material visual complementario. Su plena comprensión depende, pues, del estudio de las relaciones entre el documento y el contexto.



12-. Retrato romano. La elección del punto de vista y la apariencia de los volúmenes escultóricos. [© Museo Lapidaire, Avignon. Según Chéne, Foliot y Reveillac, 1999, Fig. 13].

Esta relación y otros aspectos inherentes a la fotografía hacen de ésta un documento de carácter polisémico sujeto, en ocasiones, a tantas interpretaciones como lectores (Valle, 2001). Su lectura e interpretación correctas plantea, por tanto, muchas dificultades. En el ámbito de la fotografía como fuente documental para la arqueología se pueden diferenciar dos categorías iconográficas fundamentales. Por una parte la denominada “turística” debido a su realización por parte de los viajeros, visitantes y turistas que recorrieron diversos países. Por otra disponemos de las tomas realizadas con un carácter exclusivamente científico, necesarias para documentar cualquier resto o acontecimiento.

La división entre las dos categorías que hemos enunciado resulta, en muchas ocasiones, compleja o arriesgada. En la mayor parte de las tomas de la época se mezclaban varios objetivos que impulsaban a los viajeros. Con frecuencia su prioridad era documentar las tierras que estaban atravesando, incluyendo aquí sus monumentos y restos más significativos. Al mismo tiempo, tampoco las personas



*Revealing the Holy Land
Exhibition Itinerary*

*Santa Barbara Museum of Art
January 29–May 31, 1998*

*University of New Mexico Art Museum
October 13–December 13, 1998*

*St. Louis Art Museum
February 23–May 23, 1999*

13-. El empleo de la fotografía antigua en las exposiciones actuales. *Revealing the Holy Land* en el *Santa Barbara Museum of Art*. 1998.

formadas dentro de los estudios históricos de la época, a pesar de su intención científica, abordaban el registro monumental de sus viajes de una manera semejante o parecida a la nuestra. Así, también estos viajes «científicos» recogían vistas generales que, más allá del monumento o resto antiguo, incorporaban diversos elementos del entorno. La fotografía plasmaba así el ambiente que rodeaba el resto antiguo, la atmósfera que el europeo percibía como propia y específica del país que estaba visitando. Entendemos esta división entre el acercamiento «pintoresco» o «científico» en función de la intención original u objetiva de la misión o del fotógrafo. Así, podía ser artística, comercial, pintoresca o documental. A pesar de esto, durante todo el s.XIX y parte del s.XX resulta bastante difícil establecer una clasificación visualmente clara.

Pero no sólo las fotografías efectuadas con objetivos documentales resultan útiles. Cualquier toma realizada con una finalidad turística puede poseer informaciones de gran utilidad para los estudios arqueológicos. En efecto, por su antigüedad o por constituir las únicas imágenes disponibles, la toma puede ayudarnos a restituir aspectos, elementos o decoraciones que quizás no han perdurado y de los que la fotografía constituye el único testimonio. Incluso puede probar o corroborar la existencia de un monumento u objeto, desaparecido por circunstancias diversas. También resultan ser de gran utilidad cuando estas vistas se ejecutaron por visitantes durante el transcurso de excavaciones que aún no había incorporado la fotografía.

Conviene recordar, no obstante, cómo, según el investigador francés Michel Frizot «toute photographie est par nature 'd'histoire'» (Frizot, 1996, 57). Esta consideración de la fotografía como un documento histórico se ha alcanzado tras un largo camino. En primer lugar, la aparición, entre fina-

les del s.XIX y principios del siglo XX, del cine y de la fotografía de reportaje contribuyó a iniciar un cuestionamiento del documento fotográfico (About, Chéroux, 2001, 9) que no impidió, sin embargo, que se continuara utilizando, mayoritariamente, como un reflejo exacto de lo real.

Sin embargo, la utilización de la fotografía en los estudios históricos dio un paso fundamental cuando ésta apareció como un modelo teórico para pensar la historia. En 1927 se editó el ensayo titulado *Die Photographie* de Siegfried Kracauer y cuarenta años después en *History: last things before the last*, el autor alemán utilizaba la fotografía para explicar y criticar los postulados del historicismo alemán. Kracauer subrayaba la coetaneidad de Daguerre y una figura clave del historicismo, L. von Ranke (About, Chéroux, 2001, 10). La relación entre ambos es apreciable si comprendemos cómo, según los postulados de Ranke, se debía tender a contar los hechos «tal y como han sido» («wie es eigentlich gewesen»). Esta voluntad se corresponde con la manera en que se pensaba que la fotografía transcribía la realidad. Otros estudiosos como S. Bahn (1994) se han situado también en esta línea al asociar el «wie es eigentlich gewesen» de Ranke al «ça-a-été» de Barthes (About, Chéroux, 2001, 11).

Un cambio fundamental en los estudios históricos comenzó en Francia a partir de 1929 con la aparición de la *École des Annales*. La *Nouvelle Histoire* o Escuela de los Anales pasó a defender una aproximación más centrada en los problemas históricos. Defendía la sustitución de la tradicional narración de los acontecimientos por una historia analítica orientada a un problema. También propiciaba el hacer historia de toda la amplia gama de actividades humanas en vez de ceñirse a lo estrictamente político (Burke, 1994, 11). Esta nueva concepción de la historia rechazaba la anterior idea de una historia objetiva dedicada, casi exclusivamente, a una cronología de los acontecimientos.

Este movimiento francés suponía una llamada de atención sobre la necesidad de ampliar las fuentes documentales. El estudio de los “nuevos objetos y documentos” era, en efecto, uno de los principales objetivos de, entre otros, Marc Bloch y Lucien Febvre. Se debía colaborar, por tanto, con disciplinas como la geografía, la sociología y la antropología social. Febvre hablaba de “derribar los tabiques” y combatir la especialización excesiva (Burke, 1994, 12). En su célebre *Mediterráneo* F. Braudel señaló, “cómo la historia puede hacer algo más que estudiar jardines cercados” (Braudel, 1949).

Paralelamente comenzaba a transformarse, en los años 30 del s.XX, la concepción general de la fotografía como el aparato objetivo que registraba la realidad tal cual, según la habían imaginado en el s.XIX y en el historicismo en general. Por el contrario se empezó a valorar la intervención del fotógrafo sobre esta realidad. Esta intervención se contemplaba como semejante a la que el historiador debía hacer sobre el pasado para transformarlo en historia. Estas posiciones han perdurado hasta hoy hasta el punto de considerarse la Historia como «el discurso elaborado por los historiadores y no el pasado» (Gaskell, 1993, 209). En la práctica, esta diferente concepción de la fotografía que comenzó a imponerse no significó el rechazo del documento fotográfico sino su adecuación a los diferentes objetivos de la investigación. Así, el documento fotográfico fue utilizado, sucesivamente, por el historicismo y, después, por la *Nouvelle Histoire* (About, Chéroux, 2001, 11).

Los acercamientos a la fotografía se han orientado principalmente hacia dos vías; la historia de la fotografía y la historia mediante la fotografía. El desarrollo de ambas ha sido irregular. Por una

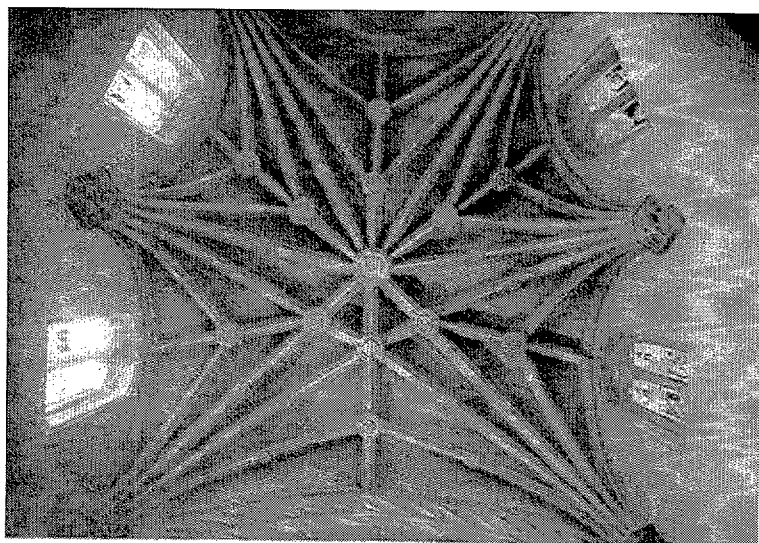


Fig. 8. - CATEDRAL DE ORIHUELA: Bóveda de la Capilla mayor.

(Foto Mollie)

14-. Fotografía de la bóveda de la capilla mayor de la Catedral de Orihuela (Alicante) tomada mediante un objetivo gran angular. Según P. Gutiérrez Moreno (1934, fig. 8).

parte, la historia de la fotografía se ha ido desarrollando en los últimos años, incrementando de manera importante sus estudios y síntesis. Una de las revistas más significativas en los estudios históricos sobre la fotografía es la francesa *Études Photographiques*. La aproximación de la citada revista resulta heredera de los grandes principios de la *Nouvelle Histoire* francesa (Gunthert, Poivert, 2001, 5). Por el contrario, la historia mediante la fotografía sigue siendo un campo objeto de menor atención. En opinión de About y Chéroux, “trop peu d'historiens se consacrent à l'analyse d'archives photographiques. Rares sont ceux qui utilisent la photographie au-delà de sa valeur illustrative” (2001, 10). En efecto, la concepción de la fotografía como documento de trabajo para la historia constituye un tema tradicionalmente menos tratado. Su valoración como documento para la historia ha sido bastante irregular. Algunas obras paradigmáticas como *Faire de l'Histoire* (Le Goff, Nora, 1974) no incluyeron la fotografía en el capítulo de los «nuevos instrumentos» de la Historia.

Paralelamente la convención social sobre la fotografía se iba transformando. Bertolt Brecht indicaba, por ejemplo, cómo una simple “reproducción de la realidad no explica ningún aspecto de la realidad”. Kracauer indicó también en su ensayo *Les employés*: “Cent reportages sur une usine sont impuissants à restituer la réalité de l'usine, ils sont et restent toujours cent instantanés de l'usine. La réalité est une construction” (Kracauer, 2000, 33-34). A esta concepción de lo “real” se refería también G. Didi-Hubermann al señalar cómo “la intervención de la fotografía en el campo del saber no sirvió más que para hacer un poco más compleja nuestra idea de lo real” (Didi-Hubermann, 1986; Beaugé, 1995, 45).

Bajo estas consideraciones algunos de los más recientes estudios tienen a observar la fotografía concibiéndola como una construcción. En efecto, tomada como una reproducción tal cual de la realidad, la fotografía aporta una valiosa pero limitada información. Pero si la consideramos como algo fabricado —en términos de Brecht— o construido —en palabras de Kracauer— la fotografía revela una nueva e interesante faceta documental.

En este sentido, el documento fotográfico no miente ni dice la verdad (Gunthert, Poivert, 2001, 5). Se trata de imágenes que constituyen una representación, es decir, objetos contruidos, inseparables

de los usos para los que se concibieron y de las personas que los crearon. En el marco de los diferentes contextos que los vieron aparecer, las imágenes fotográficas son una construcción cultural a analizar. La imagen fotográfica, construida, forma casi siempre parte de una estrategia de representación, consciente o inconsciente, dentro de unas muy variados objetivos y motivaciones principales. Y es precisamente gracias a esta “deformación” respecto a la realidad que la fotografía se convierte, plenamente, en documento y material para el trabajo del historiador.

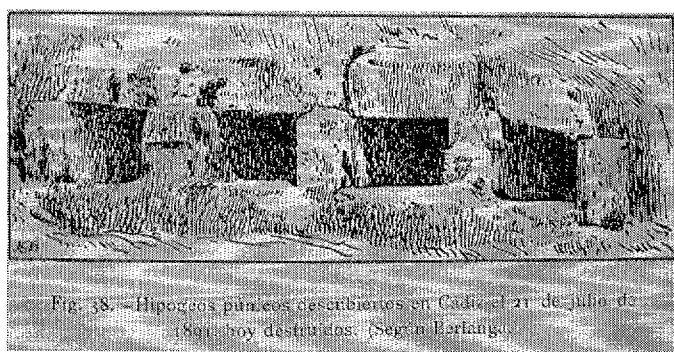
En efecto, esta percepción de la intencionalidad –consciente o no– en la producción de la imagen nos aporta valiosos elementos para su interpretación. Así, por ejemplo, las fotografías de Luis de Ocharán sobre “El Quijote” formaron parte de una estrategia, más general, de reivindicación del pasado tras el desastre del 98 en España. Los intelectuales encontraban elementos de orgullo, un reflejo del “alma” nacional en figuras como las de Cervantes (Riego, 1996, 194). En la interpretación de la imagen fotográfica parece imprescindible el acercamiento a la intencionalidad inicial que provocó la imagen. Bernardo Riego ha señalado el interesante ejemplo de una fotografía del s.XIX en que aparece un tren. La imagen tenía una clara lectura para el espectador del s.XIX: en ella destacaba el humo como símbolo visual del ansiado progreso. Al comparar esta fotografía con un grabado publicado en “La Ilustración” de 1851 con motivo de la inauguración del ferrocarril de Aranjuez constatamos, una vez más, la presencia del humo (Riego, 1996, 194). Cada época tiene unos valores propios que se evidencian y aparecen en las narraciones fotográficas. Una imagen es, desde el punto de vista histórico, un texto visual a explorar y descifrar en relación con los valores del momento en que fue producido.

II. 2.1.1. La fotografía como fuente de estudio: la “exactitud” del documento fotográfico y el positivismo

La imagen fotográfica constituye una importante fuente documental. Su importancia como reflejo de los estudios arqueológicos se basa en la percepción general que despertó hasta un momento avanzado del s.XX. Su imagen aparecía como una herramienta perfecta. Buena muestra de esta búsqueda del documento fotográfico veraz lo constituye el testimonio de John Werge, daguerrotipista y temprano historiador de la fotografía. Werge recordaba cómo su resultado se había buscado y sus efectos habían sido objeto de incesantes investigaciones: “For centuries a dreamy idea occupied the minds of romance writers and alchemists: that nature possessed the power of delineating her features far more faithfully than the hand of man could depict them” (Naef, 1995, 3). El autor subrayaba cómo era la naturaleza misma la que impulsaba el mecanismo fotográfico que, como un “lápiz de la naturaleza”, proporcionaba el objetivismo, veracidad y exactitud que los estudiosos anhelaban.

Otro ejemplo de esta búsqueda de la exactitud fotográfica lo protagonizó Jean-François Champollion. En efecto, en los años 20 del s.XIX Champollion criticó los numerosos errores de la conocida *Description de l'Égypte*²³. Para esta publicación, los dibujos de Egipto –incluyendo los jeroglíficos– se habían reproducido mediante el grabado. Las imprecisiones en los grabados de jeroglíficos provocaron varios errores a los que se tuvo que enfrentar Champollion durante su desciframiento de

²³ Aparecida a partir de 1809 a partir de la conocida expedición de Napoléon Bonaparte (1789-1801).



15-. Hipogeos púnicos de Punta de Vaca (Cádiz), dibujados por Berlanga. La fotografía como fuente documental del dibujo. 1891. Según Quintero (1926).

esta escritura. La fotografía apareció como la garante de unas exactas reproducciones, fundamental para facilitar el estudio de las culturas antiguas y de sus inscripciones.

Resulta llamativo cómo el daguerrotipo logró cristalizar a su alrededor los sueños más diversos y las aplicaciones más inverosímiles teniendo en cuenta sus considerables limitaciones técnicas. Esta actitud resulta, en nuestra opinión, claramente indicadora de la necesidad que la ciencia europea tenía de una técnica semejante. Sus características posibilitaron aplicarla a múltiples ciencias²⁴. Para ello resultó determinante la creencia de que se trataba de un documento verdadero. El daguerrotipo, con su extremado detallismo, era el documento más verídico que se había conocido (Pasquel-Rageau, 1995, 134). En este sentido el químico L. J. Gay-Lussac hablaba de su “precisión matemática” ante la *Chambre des Pairs* de París (Starl, 1994, 33).

De esta forma, los datos proporcionados por la fotografía adquirieron el estatus de “faits inébranlables” (Rammant-Peeters, 1994, 239). Esta aceptación constituyó la base que permitió que fuesen utilizadas con un propósito científico: El nuevo documento podía sustituir o suplantar los objetos reales (Hirsch, 2000, 44). Esta percepción tuvo una gran importancia para los estudios arqueológicos. La producción fotográfica se incorporó, desde su pretendida objetividad, a los estudios históricos. Sin embargo, las representaciones de países, culturas o monumentos sirvieron a múltiples propósitos y su elaboración fue rara vez inocente. La utilización de su información, sesgada o no, conformó el grado de conocimiento y la caracterización que hoy asumimos sobre algunas épocas del pasado.

Nos parece importante recordar cómo fue la imagen fotográfica —como hemos visto construida y personal— lo que, en la mayoría de las ocasiones, ha servido para caracterizar el pasado. Y la imagen, como hemos visto, es un fragmento seleccionado de la realidad —con gran realismo— y no la realidad tal cual. A la larga la imagen fotográfica ha ejercido una influencia fundamental en los investigadores y ha conllevado unas importantes consecuencias históricas.

Hasta el momento se ha prestado una escasa atención a esta repercusión del documento fotográfico en los estudios arqueológicos de cada época. Debemos considerar, no obstante, cómo la foto-

²⁴Diversos testimonios de la época nos indican cómo la fotografía se convirtió en la expresión de las aspiraciones del mundo occidental de la época: la exactitud de su representación, la renovada difusión del arte, el descubrimiento geográfico y documental del mundo, el crecimiento de las artes gráficas, el imperialismo y su visión de otras culturas, etc.

16-. Fotografía de los mismos
procedente de la necrópolis
fenicia de Cádiz remitida a la
Real Academia de la Historia
por Francisco Asís de Vera. 17
de febrero de 1892. [© Real
Academia de la Historia, n° inv.
CACA/9/7949/037(50),
Anónimo].



grafía desempeñó un papel significativo en el trabajo personal diario, en el proceso de elaboración de muchas teorías. En este sentido deberíamos preguntarnos si la fotografía no ha servido, a lo largo de la historia de la disciplina, más para pensar la historia que para escribirla.

La *legibilidad cultural* de las imágenes fotográficas era, en el s.XIX, muy diferente a la que poseemos en la actualidad. Un espectador del s.XIX veía en una fotografía una especie de *espejo de la realidad*. La concepción positivista dominante no discriminaba claramente la *realidad* del *realismo fotográfico* (Riego, 1996, 190). La consideración del documento fotográfico se ha transformado hasta la actualidad, donde el espectador ve en él —especialmente a partir de la aparición de la imagen numérica o digital— una realidad parcial y construida.

Cuando el mundo asimilaba la novedad de la fotografía el mundo científico estaba siendo notablemente influido por el positivismo, originalmente enunciado por Auguste Comte en su *Cours de philosophie positive* (1830-42). Los planteamientos positivistas se basaron en la idea de que el progreso dependía de observaciones precisas y ordenadas, de la clasificación y de la comparación. En un siglo XIX de creciente confianza en el progreso de la humanidad, el positivismo aceptaba la exactitud técnica de la ciencia y las máquinas²⁵. Los resultados que se obtenían por medios mecánicos estarían siempre por encima de la relatividad propia de la percepción humana (Hirsch, 2000, 131). Comte confiaba en la ciencia para encontrar las relaciones entre los hechos, para encontrar leyes (Grady, 1982, 151-157). Los planteamientos positivistas eran, pues, opuestos a los metafísicos, que habían dominado la ciencia hasta entonces.

El dominio progresivo de los planteamientos positivos no significó el fin de las posturas idealistas. Ambas posiciones se mezclaron y convivieron conllevando, en ocasiones, la adopción de una meto-

²⁵ Durante la segunda mitad del s.XIX el positivismo se infiltró en multitud de campos, incluso en las instituciones sociales de la época. En hospitales y comisarías, los positivistas pusieron sus ideas en práctica gracias a lo que parecía ser su herramienta perfecta: la fotografía (Hirsch, 2000, 131).

dología de corte positivista pero en la que, en cambio, la interpretación de los resultados continuaba siendo eminentemente idealista. Al mismo tiempo apareció una exigencia que fue ganando terreno paulatinamente: el hecho de que sólo creemos lo que vemos, el “ver para creer”. A partir de ahora la fuerza de convicción de cualquier propuesta se incrementaba significativamente si se adjuntaba la “foto de la convicción” (Beaugé, 1995, 49).

La confianza que se otorgó a la fotografía se debe en gran parte a su carácter mecánico y químico. Durante el s.XIX se concedió, en efecto, una confianza absoluta al progreso industrial (Léri, 1999, 9). La mayoría de las personas que fotografiaban estaban interesadas en la capacidad de esta herramienta para conmemorar o recordar gentes, paisajes, acontecimientos y objetos de diverso tipo. En el ámbito de la historia del arte, los fotógrafos intentaban realizar tomas que encontrasen aceptación y credibilidad en los medios académicos (Hirsch, 2000, 131). La significativa difusión de las tomas sirvió para confirmar la creencia positivista de que el conocimiento se basaba en una colección de hechos (Hirsch, 2000, 141).

En ámbitos como el periodismo, el poder de la fotografía comenzó a utilizarse, a partir del último tercio del s.XIX, para convencer y persuadir. Paulatinamente se fue más consciente de su poder—especialmente en caso de conflictos bélicos— para fomentar la creación de una opinión pública (Asser, 1996, 155). Sin embargo, la confianza en la representación veraz que suponía la fotografía perduró en el ámbito científico. Así, mientras que en otros campos empezó a destacarse, al menos desde finales del s.XIX, cómo la fotografía suponía una determinada visión sobre la realidad, ésta siguió aplicándose en la ciencia como un sustituto de la misma. La fotografía se buscaba, se almacenaba y se incorporaba a los *corpora* como sustituto del objeto o del monumento.

Considerada como reflejo de la realidad, la fotografía aportó valiosas pruebas en no pocos debates. Destacamos, por ejemplo, la documentación generada por A. Mariette y Th. Devéria. Durante su trabajo en Egipto, Devéria fotografió para Mariette en 1859 numerosas inscripciones como las listas de pueblos sometidos por Thutmosis III de Karnac (Rammant-Peeters, 1995, 240). Devéria realizó las tomas inmediatamente después del descubrimiento de estas inscripciones. Poco tiempo después, cuando las copias manuales de Mariette fueron cuestionadas por otros especialistas, ambos recurrieron a las fotografías, que fueron utilizadas como argumentos para probar el cuidado y exactitud con que se habían obtenido los dibujos y la veracidad de lo argumentado.

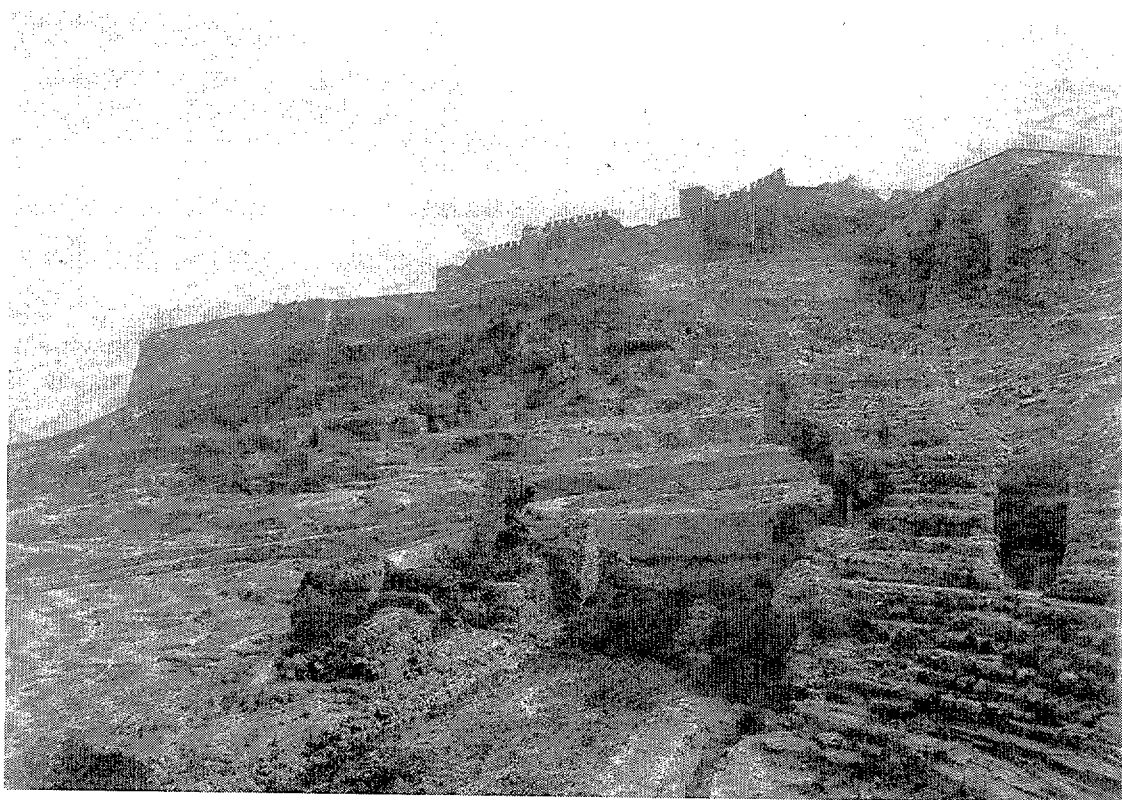
Frente a estas cualidades del registro fotográfico los autores señalaban, cada vez más, las desventajas del dibujo. Así, W. Deonna señalaba, en 1922, los aspectos subjetivos que introducía en cualquier estudio histórico. En su opinión, “los grabados italianos del s.XVI que reproducen esculturas antiguas, informan sobre los motivos de los maestros de la antigüedad pero su estilo es el de los maestros del Renacimiento” (Deonna, 1922, 89). Dentro de un planteamiento positivistas propio de la época, Deonna indicaba cómo “el procedimiento mecánico es necesario para la reproducción, puesto que suprime este elemento subjetivo” (Deonna, 1922, 89). La ciencia requería documentos o datos objetivos sobre los que trabajar, sólo así sus conclusiones también lo serían. Si se utilizaban procedimientos mecánicos para obtener estos documentos, el historiador o arqueólogo podían lograr su objetivo de crear una reconstrucción histórica.

II. 2.1.2. Los “momentos” de la fotografía documental: la creación y sus utilizaciones

La fotografía se caracteriza por su polisemia; puede ser interpretada de maneras muy diferentes en función del contexto. También resulta fundamental la persona que la contempla y describe, su capacidad de reconocimiento y análisis (Del Valle, 2001). El análisis y lectura de la imagen fotográfica depende, en gran medida, de la formación de quien realiza la lectura (Edwards, 1992a). En cualquier acercamiento parece importante tener presente que la fotografía significa cosas diferentes en función del momento.

En el instante de la creación la fotografía es eminentemente subjetiva; desde el punto de vista del fotógrafo ninguna imagen es neutra. Primero mira a través del visor de una cámara (condicionante técnico) y proyecta su intencionalidad, su modo de ver (condicionante individual) sobre lo fotografiado (Del Valle, 2001). Generalmente se considera la fotografía como un fragmento de la realidad objetiva. Bajo esta perspectiva la fotografía existe porque el fotógrafo “estaba allí” y lo que aparece en ella es lo que realmente ha sucedido. Esta postura tiende a olvidar algunos factores como la serie de decisiones que tiene que tomar el fotógrafo para hacer una toma y que modifican este fragmento de realidad objetiva. En concreto, nos referimos a:

- La elección de película (color o blanco y negro, sensibilidad, grano, etc.). Esta primera elección conllevará unas significativas implicaciones en su apariencia final.
- La elección del objetivo o lente. En este sentido coexisten varias posibilidades. Por una parte, el objetivo más próximo a la visión humana es el de 50 mm. El resto ofrece una visión más o menos distorsionada, ya sea por la basculación de las verticales y por la perspectiva hipercéntrica –caso del gran angular– o por la contracción del campo longitudinal y la falta de un foco en el fondo (teleobjetivo).
- La elección o no de filtros, que contribuyen a la distorsión de la percepción del color o a acentuar las diferencias y contrastes cromáticos y los matices entre negros, blancos y grises.
- La elección del punto de vista y del encuadre resulta, quizás, la decisión más trascendente. El fotógrafo escoge lo que quiere fotografiar y deja fuera lo que no le interesa que aparezca. En este sentido se realiza siempre una selección sobre la realidad que contempla el ojo humano.
- El grado de enfoque o desenfoque se refiere a la capacidad del fotógrafo para hacer que algunos elementos aparezcan más o menos desenfocados que otros. El hecho de preferir ciertas partes frente a otras puede tener una gran importancia en la interpretación definitiva de la fotografía.
- La intervención eventual de la luz artificial. La utilización de flash o de focos directos o indirectos cambia la percepción de la luz y del color.
- La regulación de apertura de diafragma influye sobre la luz y sobre la profundidad de campo, permitiendo que elementos aparentemente secundarios pasen a tener importancia en el significado global.
- La decisión del tiempo de exposición y la velocidad de exposición.
- La decisión del momento del disparo. Este factor se refiere al hecho de que, del continuo de una acción, el fotógrafo selecciona un momento, presumiblemente el que ofrece para él un mayor interés y al que Cartier-Bresson denomina el “instante decisivo”, para perpetuarlo o cristalizarlo en el tiempo.



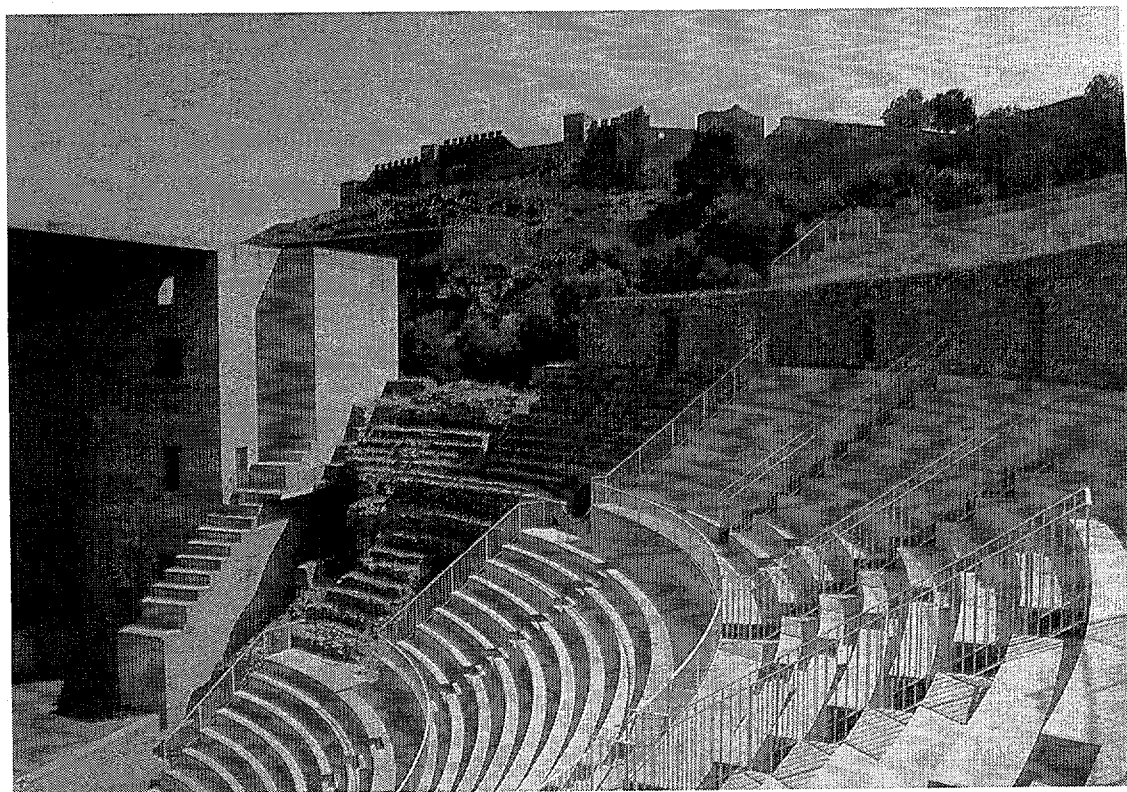
17-. Teatro romano de Sagunto. Fotografía tomada en 1917 [© *Institut Amatller d'Art Hispànic*, n° registro 17580-C.].

- La intervención en los procesos químicos y físicos posteriores al momento de la toma. Entre estos destacan el revelado, la ampliación, el reencuadre y el positivado.

Otro momento fundamental se produce con las sucesivas reutilizaciones de que puede ser objeto una toma. Con cada reutilización la fotografía vuelve a adquirir un significado unívoco, una intencionalidad, sin que esto signifique necesariamente la recuperación del sentido originario (Del Valle, 2001). A lo largo de su “vida” la fotografía puede tener múltiples lecturas, incluso tantas como lectores. Esta ambigüedad puede ejemplificarse mediante el ejemplo de J. Shaw Smith²⁶ (Pelizzari, 1993; Hirsch, 2000, 140). El irlandés realizó manipulaciones sobre sus tomas de forma que el resultado final difería bastante. Smith oscurecía el cielo con tinta japonesa de forma que al positivarlo quedaba más claro y repasaba, en el negativo, el contorno de ciertos objetos. Así pues, la cámara era el punto de partida hacia sus propias interpretaciones (Hirsch, 2000, 140). Estas actuaciones hicieron que, desde muy pronto, se empezara a diferenciar la fotografía estética o artística de la documental. Ya durante los años 60 del s.XIX un crítico de arte americano, H. Jabez inventó la expresión “topographical” y “mechanical photograph” para diferenciar las fotografías documentales de las estéticas (Feyler, 1993, 127; Hirsch, 2000, 136).

Como característica fundamental de la fotografía de carácter documental podemos señalar cómo debe constituir una representación lo más “literal” posible de lo retratado. Estas fotografías muestran, casi siempre, un dominio técnico excelente, lo que proporciona uno de los aspectos más bus-

²⁶J. Shaw Smith (1811-1873) fue un calotipista irlandés que viajó por Egipto y Tierra Santa entre 1850 y 1852.



18.- Teatro romano de Sagunto. Fotografía tomada en el año 2000. [© *Corpus Virtual de Fotografía Antigua* UAM, Foto Juan Blánquez].

cados; un preciso detallismo y un enfoque nítido. Se intenta también que proporcionen un máximo de información sobre unos mismos principios, sean quienes sean los autores. Todo debe subordinarse al valor informativo de la fotografía; su legibilidad debe ser perfecta (Feyler, 1993, 127).

Estas características son las generalmente admitidas para los empleos científicos de la fotografía. Pronto se empezó a intentar constituir un retrato fidedigno de la realidad que comenzó a aparecer en la fotografía antigua de arqueología. Su adopción estuvo influenciada, de manera fundamental, por la personalidad, motivaciones personales y experiencia de los arqueólogos. Se iniciaba así un largo camino hacia la convención de una mirada.

Este recorrido supuso también la progresiva separación entre la fotografía creativa y la documental, cuya delimitación sólo se alcanzaría en una época más reciente. Durante buena parte del período 1860-1960 no habría existido una separación clara entre ambos conceptos. La intención de documentar algo implicaba, también “porter un certain regard sur l’objet photographié”, una búsqueda personal del encuadre adecuado y de una cierta estética. Esta dosis de subjetividad era inseparable de la práctica fotográfica, aunque no se considerase que la toma resultante hubiese perdido parte de su valor documental (VVAA, 1980, 14).

Bastantes fotógrafos, cuya obra valoramos hoy como esencialmente pintoresca, actuaron en realidad en este doble sentido. Su práctica intentaba conciliar la reproducción de la belleza de las obras antiguas con la preocupación por proporcionar una información fidedigna. Así, sabemos que el arqui-

tecto francés A. Normand mezcló los sentimientos evocados por las ruinas con su comprensión de la arquitectura romana. También P. Jeuffrain mostró, en 1852, una mayor atención a lo pintoresco que a las estructuras de Pompeya²⁷ (VV.AA., 1981b; Frizot *et alii.*, 1994, 79).

Poco a poco se fue llegando a una progresiva diferenciación y separación entre la fotografía y la tradición pictórica. La fotografía se fue configurando como un medio diferente, estético-artístico y de documentación. Además, poco a poco surgieron incesantes voces que señalaron la especificidad fotográfica y sus cualidades. Entre ellas destacó la de E. Lacan, quien propuso descubrir los monumentos del pasado mediante la información que proporcionaban las fotografías. También veía en ellas el instrumento idóneo para establecer la historia de la arquitectura gracias a su capacidad para analizar su evolución y comparar sus estilos (VVAA, 1980, 14).

II. 2.2. *El uso de la imagen fotográfica en la ciencia de la Arqueología y la Historia*

Tal y como predijo F. Arago, la arqueología parecía ser, desde mediados del s.XIX, una de las aplicaciones normales para la fotografía. Aún con todas sus dificultades, su resultado era muy superior a cualquier método de dibujo arqueológico (Frizot *et alii.*, 1994, 77).

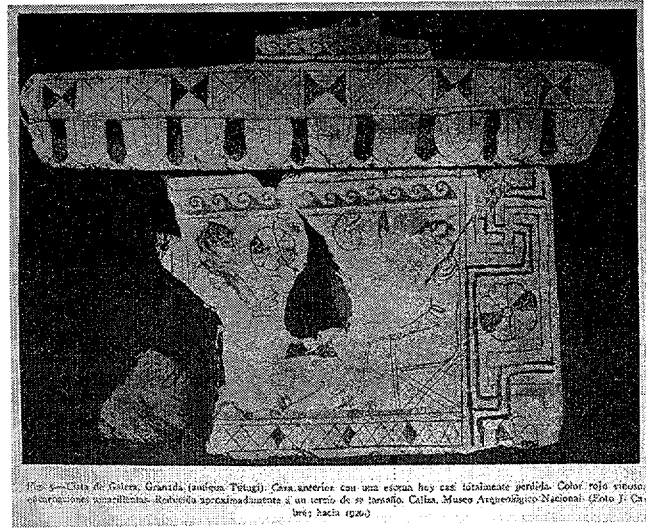
En numerosas ocasiones la imagen posee elementos indispensables para datar —con mayor o menor exactitud— una toma. En otros casos, como en la preservación de monumentos, resulta de gran ayuda. Un ejemplo concreto lo constituye la *Maison Carrée* de Nîmes²⁸ (Foliot, 1986, 181). Sin embargo, las fotografías más interesantes para la arqueología no son siempre las que se adecuan a las normas de la fotografía documental. Ya en 1922 el arqueólogo W. Deonna insistía en la información que podía facilitarnos, por ejemplo, varias tomas continuadas para el estudio de inscripciones de gran tamaño. Una vez superpuestas las vistas encajaban perfectamente. Con diversas iluminaciones —sobre todo con luz rasante— podía llegarse a descifrar documentos que no proporcionaban resultados satisfactorios bajo la luz directa. La fotografía podía también diferenciar los tonos y transparencias de las capas superficiales de un cuadro; las alteraciones y posibles repintados que podía haber sufrido. El arqueólogo suizo indicaba incluso cómo Darenty había realizado en la época algunos experimentos de este género sobre cuadros de Rubens y de Rembrandt²⁹ (Deonna, 1922, 102).

Un testimonio aún más antiguo lo constituye el del Duque de Luynes y su misión a Oriente en los años 60 del s.XIX. Llegados al palacio de Hyrcan, la misión debió esperar hasta que la luz fuese

²⁷ A. von Humbolt resume esta actitud de sus contemporáneos cuando señalaba: “It may be a rash attempt to endeavour to separate into its different elements, the magic power exercised upon our minds and the physical world, since the character of the landscape, and of every imposing scene in nature, depends so materially upon the mutual relation of the ideas and sentiments simultaneously excited in the mind of the observer” (von Humbolt, 1848, 5).

²⁸ Al comparar una fotografía tomada en 1888 por Crespon con otra tomada en 1985 el arqueólogo puede ver cómo, entre estos dos momentos, se ha reconstruido un nuevo tramo de muralla. Se observa igualmente cómo el conjunto ha sufrido la polución atmosférica, como las inscripciones aparecen en parte borradas (Foliot, 1986, 182).

²⁹ Publicados en la *Revue Mondiale*, CXLIII, 1921, p. 349.



19-. Caja funeraria ibérica de Galera (Granada). La imagen fotográfica como testimonio de lo desaparecido. Según A. García y Bellido (1945, fig. 5). [© J. Cabré].

idónea para fotografiar el sitio: “dès onze heures du matin les rayons du soleil, interceptés par les hauteurs que nous avions descendues n’éclairaient plus les ruines du côté qu’il nous importait de photographier, celui qui est parallèle à l’axe de la vallée dans son cours supérieur. Il fallut donc ajourner au lendemain et à une heure matinale le travail de M. Vignes” (Foliot, 1986, 92). Este testimonio nos permite valorar la importancia que se concedió a lograr una buena documentación fotográfica; la misión llegaba incluso a condicionar su avance dependiendo de la realización de las tomas.

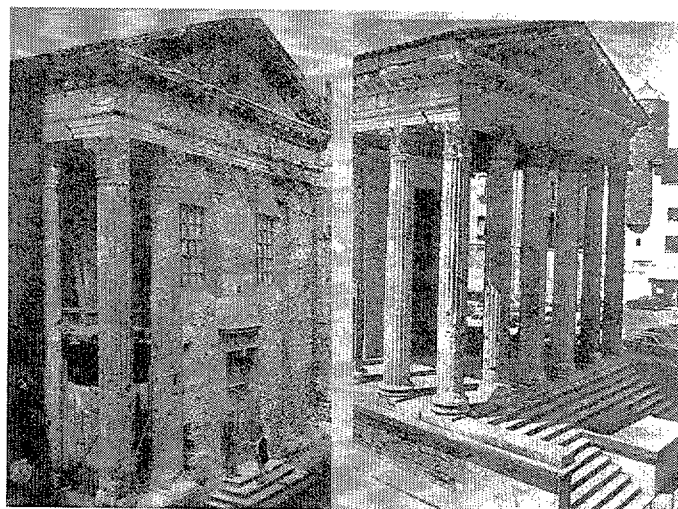
Entre las aplicaciones de la fotografía a la arqueología destaca la que ya señalara, en 1922, W. Deonna; la radiografía. En efecto, el arqueólogo suizo indicó cómo Millot ya había aplicado la radiografía a la búsqueda de manuscritos y de textos impresos perdidos en bibliotecas antiguas. La radiografía permitía descubrir los manuscritos gracias a la tinta especial con que se habían realizado (Deonna, 1922, 104). Ejemplos como éste llevaban a señalar al suizo cómo los rayos X podían servir a los arqueólogos³⁰. Otra aplicación, indicada también por Deonna, fue la radiografía para el examen de los cuadros. Los primeros estudios sobre el particular se habían efectuado, según el arqueólogo, por Faber en Alemania en 1914³¹. Después habían continuado en Holanda gracias al Dr. Heilbron, de Amsterdam, y en Francia por Chéron en 1920³² (Deonna, 1922, 104). Este método se basaba en que las placas podían traducir las diferentes fases de elaboración y antigüedad de los cuadros y su autenticidad. Así, podían distinguir las partes antiguas que el ojo no era capaz de detectar. Estos aspectos le llevaron a señalar cómo era conveniente efectuar una radiografía antes de restaurar un cuadro: así se podía discernir la importancia de los repintados y la presencia de posibles detalles subyacentes (Deonna, 1922, 105).

Una de las primeras utilidades de la fotografía para la historia fue su característica de constituir un testimonio de lo desaparecido. Este uso fue, incluso, advertido por quien fuera uno de sus prime-

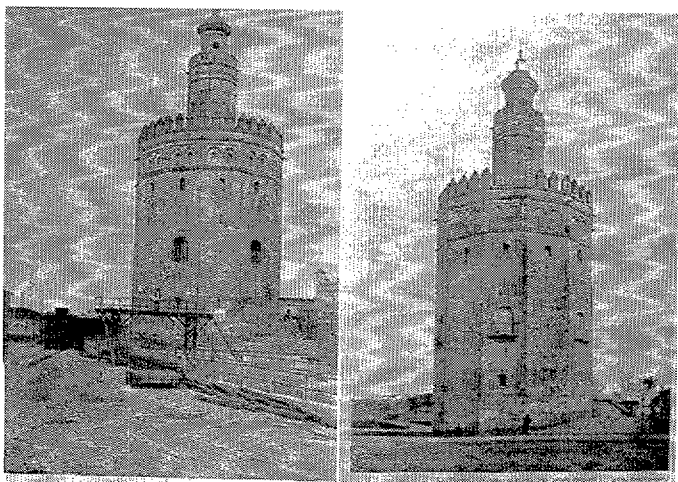
³⁰ Publicado en las *Comptes Rendus à l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1920, pp. 101-102, 157.

³¹ *Zeitschrift für Museumskunde*.

³² Publicado en la *Académie des Sciences*, 13 diciembre de 1920; en *Chronique des arts et de la curiosité*, 1920, 30 décembre, p. 175-176; en la *Revue scientifique*, mars 1921, n°6; p. 14-18; en el *Bulletin de la vie artistique*, janv. 1921, I pp. 17-18, pp. 49; Guiffrey, “La radiographie des tableaux”, en *Revue de l’art ancien et moderne*, 1921, n° XXXIX, p. 124 y ss.



20-. El Templo de Augusto en Vienne (Isère, Francia). A la izquierda, fotografía realizada en 1851, a la derecha imagen tomada en 1999. [© Según Chéne, Foliot y Reveillac, 1999, Fig. 7].



21-. La Torre del Oro (Sevilla) a fines del siglo pasado y en 1934, respectivamente. La imagen fotográfica como testimonio de conservación del patrimonio arquitectónico. Según L. Torres Balbás (1934, figs. 2 y 3).

ros detractores, Charles Baudelaire³³. El literato reconocía la exactitud y la prueba que el documento fotográfico proporcionaba: “Déjesela restaurar, a la mirada del turista la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una *exactitud objetiva y absoluta*³⁴ en su profesión” (Baudelaire, 1955, 229). El reconocimiento de su valor documental se producía al declarar cómo la fotografía «salva del olvido lo que el tiempo devora» (Léri, 1999, 9; Baudelaire, 1959, 231).

En este sentido, y más allá de la calidad de la imagen, de su condición de arte, de la elección del ángulo o del encuadre, la fotografía arqueológica constituye un documento testimonial cuyo valor principal se debe a su fecha y a su carácter de construcción personal. Así, gracias a algunos de los calotipos de Du Camp podemos hoy conocer cuál era el estado de algunos monumentos egipcios hacia 1850, antes de que comenzase ninguna actuación arqueológica sobre ellos (Dewachter, Oster, 1987, 30).

³³ Sus ideas se plasmaron en la reseña que realizó de la Exposición que la *Société Française de Photographie* organizó en el Palacio de los Campos Elíseos en el año 1859.

³⁴ La cursiva en esta cita de Baudelaire es nuestra.

Algunos monumentos aparecían aún cubiertos por la arena y otros, como el santuario de Luqsor, desaparecían bajo estructuras modernas. Algunos que fueron fotografiados, como los templos nubios de Maharraqa, Débod, Tafeh o la cúpula de Amada, se derrumbarían poco después (Dewachter, Oster, 1987, 30). También en las fotografías que Frith realizó del templo de Armant observamos esta característica testimonial al aparecer detalles que no constaban en los dibujos de Lepsius. Estas tomas adquieren un doble valor ya que el templo fue demolido pocos años después (Rammant-Peeters, 1994, 239).

En Roma las fotografías han permitido observar diversos momentos de la restauración, excavación e investigación científica de los más variados monumentos y restos arqueológicos. Así, por ejemplo, se dispone de fotografías de la excavación y recuperación del interior y del exterior del anfiteatro flavio. Las tomas recogen los andamios provisionales, la excavación de los hipogeos o de los accesos al anfiteatro y el descubrimiento de algunas de las *scale* internas (Manodori, 1998, 4). También en las fotografías publicadas en el catálogo de la exposición *Archeologia in posa. Dal Colosseo a Cecilia Metela nell'antica Documentazione Fotografica* (Tellini, Manodori, Capodiferro, Piranomonte, 1998) es posible encontrar monumentos perdidos parcial o completamente. Éste es el caso de la antigua fuente romana de *Meta Sudans*. El monumental cono laterizio fue demolido para facilitar una mayor comodidad a las tropas que desfilaron en los actos públicos del régimen fascista (Manodori, 1998, 4). Otro ejemplo de este valor testimonial de la fotografía lo constituye el archivo fotográfico del egiptólogo holandés J. H. Insinger, custodiado hoy en el *Rijksmuseum van Oudheden* de Leiden. Su correspondencia permite valorar el valor documental de la fotografía, del que el propio Insinger era consciente (Rammant-Peeters, 1995, 241).

Otro ejemplo peninsular recientemente estudiado lo constituye el de la demolición del torreón de Bejanque (Guadalajara) donde la fotografía desempeñó un importante papel. La correspondencia conservada entre la *Comisión de Monumentos* y la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* permite comprobar cómo se reclamó una fotografía para poder juzgar en este asunto (sesión ordinaria del 11-02-1884). Ante esta petición la Comisión optó por encargar una fotografía del torreón. La comunicación que la acompañaba, redactada por J. J. de la Fuente (López Trujillo, 1994) comenzaba disculpándose por la tardanza con que esta fotografía había sido realizada. Para obtenerla había sido necesario traer un fotógrafo desde Madrid. El derribo se efectuó poco después y resulta indicativo de la falta de una conciencia generalizada, a nivel privado y público, de la importancia de la conservación del patrimonio histórico. Tanto la *Real Academia de la Historia* como la de Bellas Artes no pusieron impedimentos a su demolición (López Trujillo, 1994).

Al considerar la evolución del valor que se ha concedido a la fotografía en tanto que documento llama la atención, en primer lugar, cómo los planteamientos racionalistas del s.XIX llevaron a considerar que lo que era razonable era verdad. Había, pues, que demostrar que algo era verdadero mediante razonamientos y argumentos. Al contemplar una fotografía se tenía la sensación de que contemplaban algo verdadero; un trasunto de la realidad. Un siglo después, a finales del siglo XX, con la fotografía plenamente incorporada a la vida diaria, se ha aceptado que lo que puede ser visto no siempre es verdad³⁵ (Hirsch, 2000, 45).

³⁵ Esta evolución hacia la desconfianza respecto a la veracidad de la imagen fotográfica ha llegado a su punto culminante a raíz de la progresiva generalización de la imagen digital.

Sin embargo, la evolución de esta consideración social hacia la fotografía fue notablemente diferente si consideramos su aplicación a los estudios científicos. Concretamente en arqueología, la fotografía ha sido concebida –y sigue siendo en muchas ocasiones– como una traducción exacta de la realidad. En este sentido, se remite a su imagen en apoyo de la teoría propuesta, que se somete a la observación y críticas del lector. Esta consideración de la fotografía “científica” como una más exacta traducción de la realidad se debe, en parte, a los sucesivos intentos por normalizarla. Estas convenciones habrían tendido a su objetivación. Pero debemos considerar también la propia evolución de la ciencia, de sus prioridades y la incidencia de estos factores en la normalización de la fotografía documental. Diversas corrientes, como el idealismo, el historicismo y el positivismo habrían influido en diverso grado en la interpretación de las imágenes. En ellas coexisten, en efecto, informaciones que pueden descomponerse en diversas capas de significado (Riego, 1996, 197).

II. 3. La ciencia en el s.XIX y la fotografía

II.3.1. Dibujo y fotografía en la ciencia del s.XIX

Desde el Renacimiento dibujantes, escultores y otros artistas habían utilizado la cámara oscura como una ayuda para el dibujo. A principios del s.XIX, y con la invención de la fotografía, esta herramienta de ayuda fue reemplazada por la captura de la imagen mediante medios fotoquímicos (Newhall, 1989, 12).

En efecto, la ilustración de las obras sobre monumentos y arqueología se había basado tradicionalmente en el dibujo³⁶. Las misiones o grandes expediciones se veían acompañadas generalmente de dibujantes, cuando no era el propio arqueólogo quien asumía su realización. Dentro de esta tradición llegaron al mundo occidental numerosos dibujos de civilizaciones desconocidas, como los de monumentos antiguos de Armenia, Persia y Mesopotamia realizados, por ejemplo, por C. Tessier entre 1833 y 1840³⁷ (Foliot, 1986, 18).

Estos eruditos o artistas utilizaban como herramienta útil la cámara clara –*chambre claire*– una gran ayuda en sus trabajos³⁸ (Foliot, 1986, 18). Sin embargo, la documentación realizada gracias a los dibujos conllevaba siempre un grado, más o menos elevado, de riesgo. En la *Description de l'Égypte* los

³⁶ Ver, por ejemplo, los dibujos de la publicación de Pompeya realizada por Mazois (Bouquillard, 2002).

³⁷ También desde las misiones oficiales se encargó documentar y recopilar las informaciones procedentes de las culturas del pasado. Así, se encargó a los franceses E. Flandrin y P. Coste el dibujo y documentación de todos los monumentos antiguos de Persia (1840-1841).

³⁸ La *chambre claire* se había ido perfeccionando paulatinamente, recibiendo un impulso fundamental con las mejoras del Abad Nollet (1733), Wollaston y sobre todo V. y CH. Chevalier, quienes pusieron a disposición de los sabios un instrumento fácil de utilizar (1827-1834).

dibujantes de Napoleón uniformizaron los relieves o inscripciones de épocas diferentes, dándoles las mismas características y estilo general. Esta “idealización” y uniformización perjudicó los trabajos que los eruditos realizaban basándose en estos documentos. Éste era, muy sucintamente, el panorama en que se dio a conocer, en 1839, la fotografía.

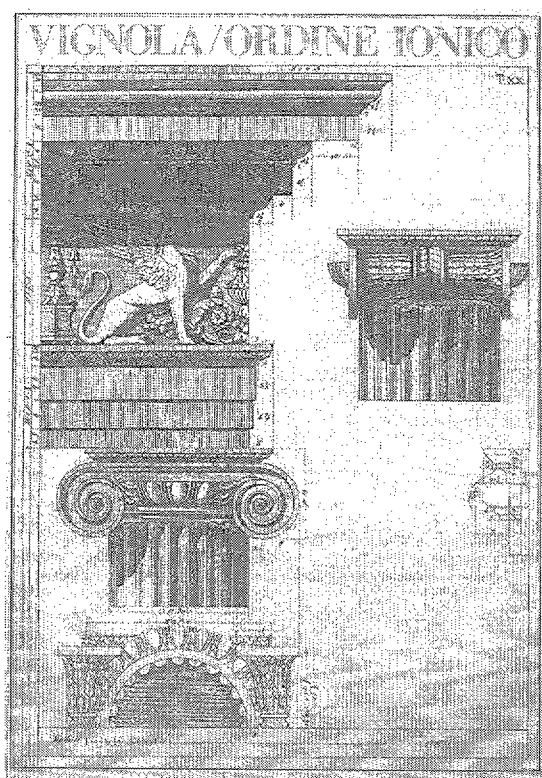
II. 3.1.1. Dos métodos de descripción analítica de la realidad

La fotografía mantuvo, desde el momento en que se dio a conocer a partir de 1839, una estrecha relación con el dibujo. Ambas constituyeron dos disciplinas que, sólo de modo parcial, irían separándose y delimitando sus respectivos ámbitos de actuación. Durante un tiempo más o menos prolongado la fotografía tomó ciertos métodos y mecanismos de la pintura. Por lo general hasta un momento avanzado del siglo XX no se alcanzó una delimitación que significase, para la arqueología y los estudios históricos en general, la demarcación definitiva de las esferas de actuación de ambas.

Según una tradición que databa de siglos anteriores toda persona que tuviera una relación destacada con las ciencias o las artes debía formarse en el arte del dibujo. En este sentido, los daguerrotipistas y calotipistas habían recibido una considerable formación pictórica (Rammant-Peeters, 1995, 193). Este bagaje nos ayuda a comprender la composición y los encuadres que podemos percibir en las fotografías más antiguas. La mutua influencia entre fotografía y dibujo de los primeros momentos se puede percibir en las fotografías de composiciones. En efecto, las primeras fotografías muestran a menudo elementos como esculturas y vasos dispuestos en una composición artística. En su obra *Le Daguerrotypisme considéré au point de vue artistique, mécanique et pittoresque par un amateur* (1840), Hubert describió los méritos y las modalidades de una composición de este tipo, que debía desarrollarse “sobre un mismo plano para obtener la deseada nitidez”. La inmovilidad y la sensación de volumen que proporcionaban esculturas y monumentos les convirtieron en uno de los temas favoritos de los primeros fotógrafos, como Daguerre, Talbot y Bayard. Este tipo de composiciones ayudan a comprender los lazos que existieron, durante cierto tiempo, entre la producción fotográfica y el dibujo. Con estas abigarradas composiciones la fotografía continuaba remitiendo al esquema del “gabinete de curiosidades” (Mondenard, 2002, 12).

El nuevo invento iba a solventar gran parte de los problemas que la ciencia tenía: suponía una fuente de documentación fidedigna, reproducible, imparcial y objetiva. Se pensaba, en efecto, que la fotografía iba a ocupar buena parte de los ámbitos de actuación de la pintura y el dibujo (Delpire, Frizot, 1989, 6). Prácticamente “acorralada”, la pintura debería cambiar su terreno de actuación y sus reglas de conducta.

La arqueología constituía, como predijo Arago, uno de las salidas idóneas para la fotografía (Frizot *et alii.*, 1994, 77). Según la visión de la época, la fotografía ofrecía a la investigación arqueológica eficacia, exactitud y rentabilidad. Su aparición iba a cambiar la difusión de las obras de arte y de los descubrimientos. Aunque el negativo no podía reproducirse aún en la imprenta, proporcionaba la materia prima para la ilustración popular: geográfica, científica o étnica. El conocido crítico de arte E. Lacan reconoció, desde muy pronto, su poder multiplicador: “Au lieu d’une collection, on pouvait faire une publication”. La imagen podía abandonar ya el espacio cerrado del gabinete de curiosidades por



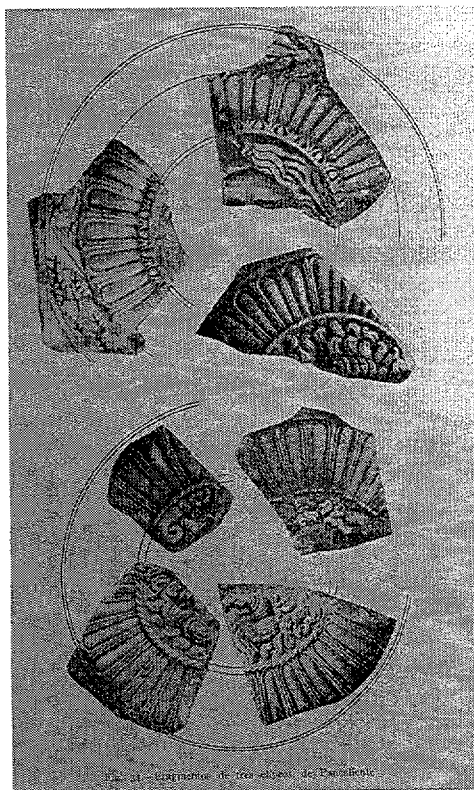
22-. Orden Jónico, alzados y secciones. Según Giacomo Barozzi da Vignola, 1562. [© Ediciones Lidiarte].

los libros, las revistas, la exposición, etc. La posibilidades de cara a la difusión y a dar a conocer el patrimonio parecían infinitas.

Los conocidos debates en torno al posible carácter artístico de la fotografía y su consideración respecto a la pintura se prolongaron durante todo el s.XIX. La polémica enfrentaría, durante años, a grabadores y fotógrafos. El circuito comercial de las fotografías pronto entró en competencia con las tradicionales reproducciones grabadas. Los debates en torno al valor artístico de la fotografía se pueden considerar superados, globalmente, tras la Exposición Universal de Londres de 1862. En esta muestra se concedieron numerosas medallas a varios fotógrafos como el francés Cammas, quien fue premiado por sus “larges views of Egypt and its monuments” (Rammant-Peters, 1995, 194). También fueron muy reconocidas las vistas del inglés Bedford, realizadas durante el viaje del Príncipe de Gales a Egipto en 1862. El reconocimiento que pasó a disfrutar la fotografía hizo que el *Photographic Journal* describiese estos años como un triunfo épico por parte del medio fotográfico: “After a long battle with the guardians of established rights, the Italy of the Arts, as we may now fairly term photography, has made good pretentions... we take our place with oil-painting, with sculpture, with engraving, with design... Our Palestrina, our Volturno, have been fought and won: peace has been made” (Rammant-Peters, 1995, 194).

Frente a estas características de exactitud consideradas propias de la fotografía, el dibujo traducía lo real mediante el trazo, respondiendo a la ilusión de volumen del espectador. Esta “traducción” suponía que la realidad llegaba al público bajo un cierto e inevitable *a priori*. Los arqueólogos, que reprochaban a los litógrafos la falta de exactitud y precisión, encontraron en la imagen fotográfica una garantía de autenticidad.

23-. Fotografías de fragmentos de clipeos (Pancaliente, Mérida) complementados con líneas dibujadas que ayudan comprender las formas originales de los mismos. Según A. Floriano (1944, fig. 34).

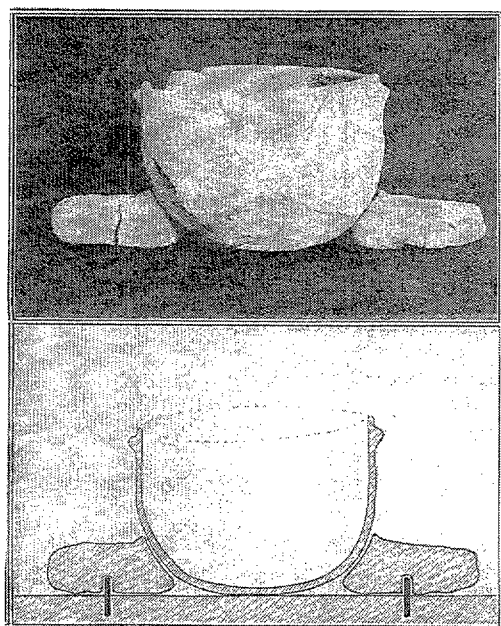


En el s.XX se siguieron valorando muy positivamente las ventajas que la fotografía suponía respecto al dibujo o al grabado, destacando el descubrimiento de los falseamientos que el dibujo había extendido. Así, los grabadores habían dado a los monumentos egipcios una completa uniformidad de estilo. Sin embargo “hoy, gracias a los procedimientos de reproducción mecánica, reconocemos matices individuales, temporales, que prueban que este arte evolucionó como cualquier otro. Fueron las imágenes que no eran fieles lo que permitieron que la tesis de la inmovilidad del arte egipcio continuara durante mucho tiempo” (Maspero, 1912, XI; Deonna, 1922, 89).

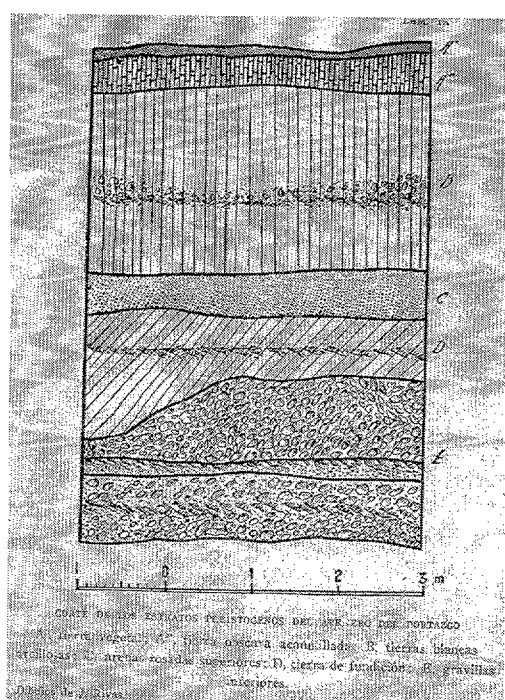
II. 3.1.2. Su reparto en el ámbito arqueológico

Durante buena parte del s.XIX la representación fotográfica siguió pautas y temáticas muy parecidas a las que tradicionalmente habían ocupado la pintura y el dibujo. Los motivos elegidos por los fotógrafos eran los mismos. Con el calotipo y las técnicas de colodión húmedo y seco, el paisaje conoció una época de gran expansión. Se trató también el paisaje urbano, sobre todo los monumentos civiles o religiosos que tenían interés para la historia del arte (Bouqueret, Livi, 1989, 208). La arquitectura constituyó, sin duda, una de las dedicaciones fundamentales de la primera fotografía. Algunos de los lugares más carismáticos de la Antigüedad se fotografiaron recurrentemente en estos años, como la Roma antigua y Pompeya.

Durante el s.XIX la arquitectura asistió a un marcado *historical revivalism* caracterizado por una significativa fidelidad respecto a las fuentes. Pugin lo expresó diciendo: “La única esperanza de que podamos revivir el verdadero estilo es adhiriéndonos estrictamente a las autoridades del pasado”



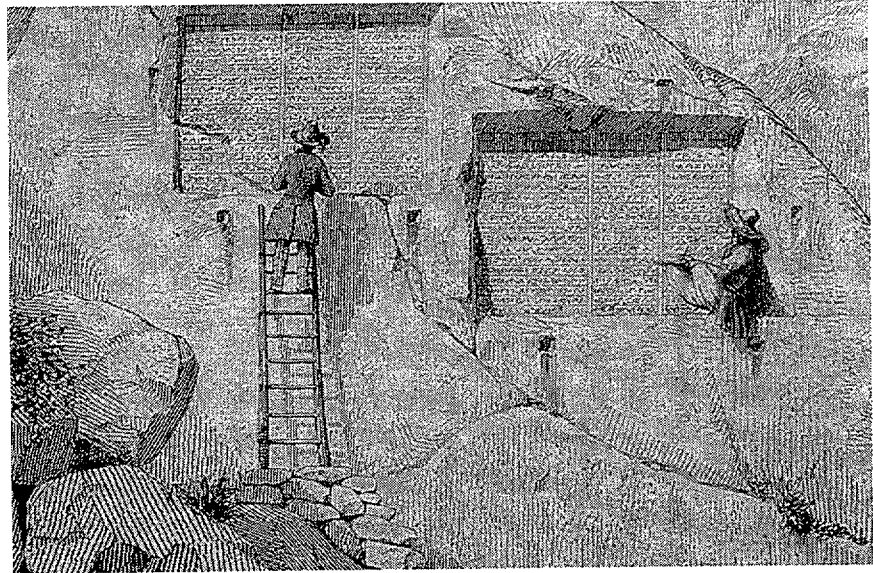
24-. Fotografía y dibujo como lenguajes complementarios: foto y sección de una cerámica de la Mola Alta de Serelles (Alcoy) y posible uso de los soportes de barro. Fotografía de L. Gisbert y E. Botella. Según Botella (1926, Lám. X,c y X,d).



25-. Corte estratigráfico de los areneros del Portazgo (Pleistoceno) dibujado por J. Rivas. Según Wernert y Pérez de Barradas (1921, lám. Ia).

(Pevsner, 1972, 12; Herschman, 1987, 4). En este contexto de necesidad de una documentación exacta se produjo la invención de la fotografía. Quizás la exactitud, tantas veces aludida por sus defensores, fue una especie de reclamo para que, desde diferentes campos, se advirtiese su utilidad. Se trataba de la forma de llamar la atención sobre el nuevo invento. Ante él “los arqueólogos no tardarán en reconocer (...) que el aparato fotográfico es tan indispensable como el álbum y el lápiz del dibujante” (Trutat, 1879, 131). Al constituir la exactitud uno de sus puntos más destacables, los fotógrafos estaban en una posición adecuada para proporcionar los datos que se requerían, por ejemplo, desde la arquitectura.

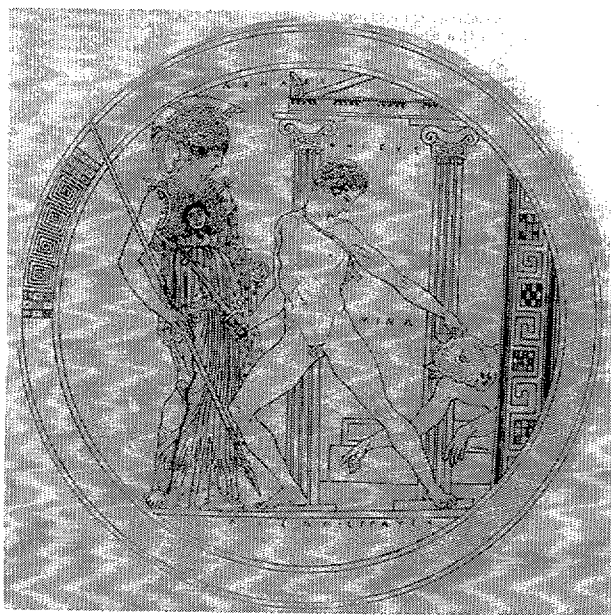
26-. Copia de las inscripciones del monte Elvend (Hamadan, Irán). *Voyage en Perse. Perse ancienne*. Según Flandin y Coste (1851-52, lám. 24).



En esta época existían ciertos cánones de representación en el dibujo. La elevación normalmente utilizada en arquitectura era bidimensional, mostrando fundamentalmente la fachada de las estructuras. El punto de vista era estrictamente frontal, y su punto de fuga debía situarse siempre en este mismo punto central. El estilo del dibujo era típicamente lineal, a pesar de que la Escuela de Bellas Artes francesa de dibujo había introducido la acuarela con la finalidad de modelar las superficies. Por lo general la convención del dibujo evitaba las relaciones con el contexto del edificio, con sus alrededores. El monumento se mostraba siempre aislado (Herschman, 1987, 6). Esta aproximación a la representación del edificio fue también adoptada, desde los primeros años, por la práctica fotográfica. Los fotógrafos deseaban proporcionar vistas que pudiesen ser utilizadas y que se adecuasen a la demanda y necesidades de otros especialistas. Así, mediante una fotografía realizada desde un punto de vista centrado, parecían asegurar que las proporciones del edificio se representaban adecuadamente, sin deformación (Herschman, 1987, 4).

El dibujo se fue transformando conforme avanzaba el s.XIX. Frente al tradicionalmente practicado por los viajeros –tipo croquis– las misiones adoptaron los alzados y plantas arquitectónicas para representar los monumentos. Como ejemplo podemos citar las misiones encargadas por Napoleón III a Heuzey, Perrot y Renan. Mediante unas pautas de representación tomadas muchas veces de la arquitectura, el dibujo arqueológico pretendía dotarse de una mayor exactitud. Con su transformación y adaptación, escapaba a las acusaciones que los estudiosos de diferentes campos le habían lanzado.

Así, los monumentos y edificios se pasaron a representar, en vez del croquis generalista, mediante varios dibujos diferenciados: planta, alzado y vistas en perspectiva. Dentro de esta representación “arquitectónica” de los restos arqueológicos destacan los dibujos efectuados en la acrópolis de Atenas durante las excavaciones dirigidas por P. Cavvadias y G. Kawerau, cuya memoria se publicaría finalmente en 1906. En 1885, Cavvadias sucedió a P. Stamatakis en el desescombrado de la Acrópolis de Atenas y realizó el conocido descubrimiento de quince *korai*. En la memoria de estos trabajos, *Die Ausgrabung der Akropolis vom Jahre 1885 bis zum Jahre 1890*, Cavvadias incluyó secciones de los monumentos de la acrópolis en general. Gracias a estos dibujos se pudo apreciar y estudiar la adaptación y



27-. Primer dibujo de la copa de Aison realizado por Félix Badillo. Según Sánchez (1992).

transformación que las construcciones antiguas habían supuesto en el relieve originario de la colina. El dibujo se dedicó también a la documentación de los restos estructurales descubiertos, lo que conllevó la realización de otras secciones.

Con estas actuaciones se observa cómo el dibujo fue adoptando, a partir de 1870, ciertas convenciones que le dotarían de una mayor apariencia de veracidad. Algunos de estos intentos comenzaron muy pronto. Así, los dibujos realizados durante la expedición de Prusia a Egipto (1842-1845), publicados en las *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien* (1849-1859), presentaban una calidad y una atención hacia la exactitud superiores a los de la *Description de l'Égypte*.

También el dibujo de los materiales cerámicos se modificó paulatinamente a partir de los años 70 del s.XIX. Hasta entonces, la tradicional representación se había efectuado mediante dibujos de tipo “realista” o en perspectiva de los materiales. Sin embargo, en la publicación de las excavaciones de Conze, Hauser y Niemann en Samotracia se produjo un cambio fundamental. En efecto, en este trabajo puede observarse la presencia, ya en 1875, de varios dibujos cerámicos que presentaban las pautas que, aún hoy, siguen vigentes (Lám. LXVII). Los arqueólogos alemanes pasaron así a publicar dibujos que ofrecían más información gracias a la sección del objeto y la representación de su forma exacta y decoración. Las Memorias de Samotracia constituyeron una de las primeras ocasiones en que apareció esta nueva forma de representar las cerámicas, aunque no todos los dibujos cerámicos de la obra se representaron según el innovador sistema. Muchos de ellos siguieron el sistema “realista” tradicional.

Pocos años después O. Montelius declaraba, en el prefacio de *La civilisation primitive en Italie depuis l'introduction des métaux, illustré et décrite*, cómo “es necesario para la ciencia que los objetos estén ordenados y juntos”. Habría que actuar bajo estos parámetros; establecer tipologías a partir de unos materiales “metódicamente ordenados y dispuestos siguiendo las exigencias de la crítica científica” (Montelius, 1895, 3).

28-. Corte estratigráfico del tell en la acrópolis de Susa (Irán) realizado por J. de Morgan. Según Morgan (1902, 23).

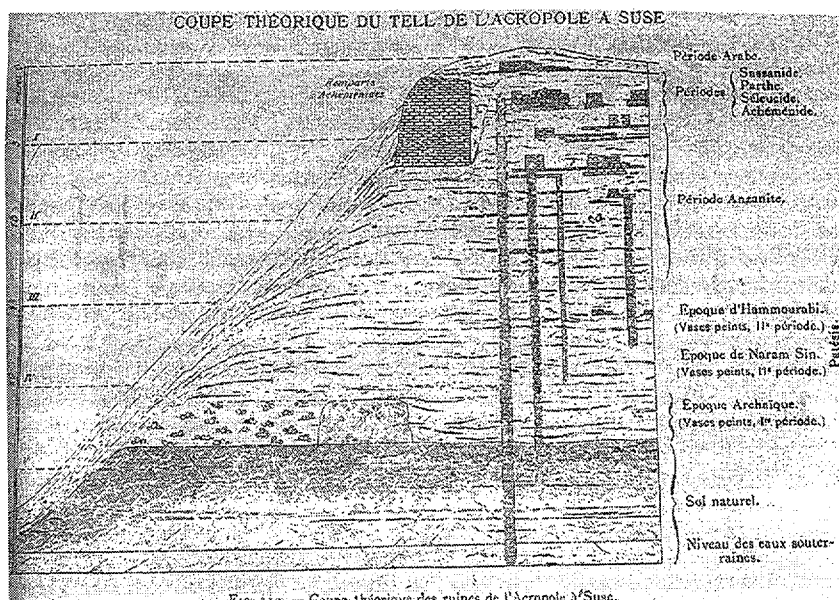


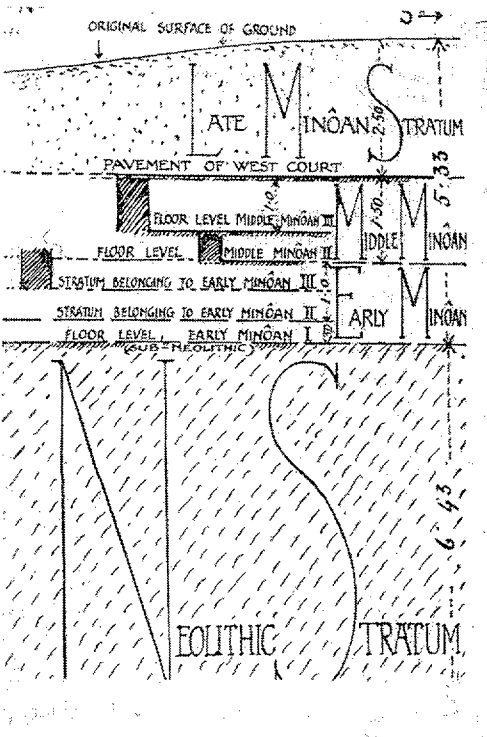
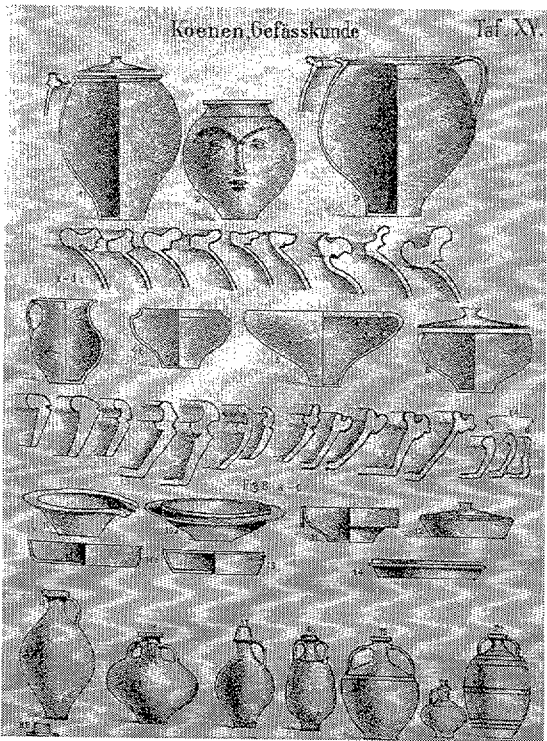
Fig. 112. — Coupe théorique des ruines de l'Acropole à Susa.

El uso de la fotografía se centró, durante bastantes años, en ofrecer objetos que eran destacables por su rareza, suntuosidad o belleza. Se trataba de piezas que podían considerarse excepcionales. Además sirvió para establecer comparaciones y como prueba ante cualquier discusión científica. Así, en *Methods and Aims of Archaeology* Petrie insistía en la necesidad de publicar tanto fotografías como dibujos de las piezas importantes. La fotografía especialmente debía publicarse “in order to guarantee the accuracy of the drawing, which is the more useful edition for most purposes”. Petrie parece defender aquí la incuestionable utilidad de la fotografía. Así, y aunque era preferible el dibujo, la fotografía debía editarse porque ratificaba los datos aportados por el dibujo y la veracidad y exactitud de éste (Petrie, 1904, 73).

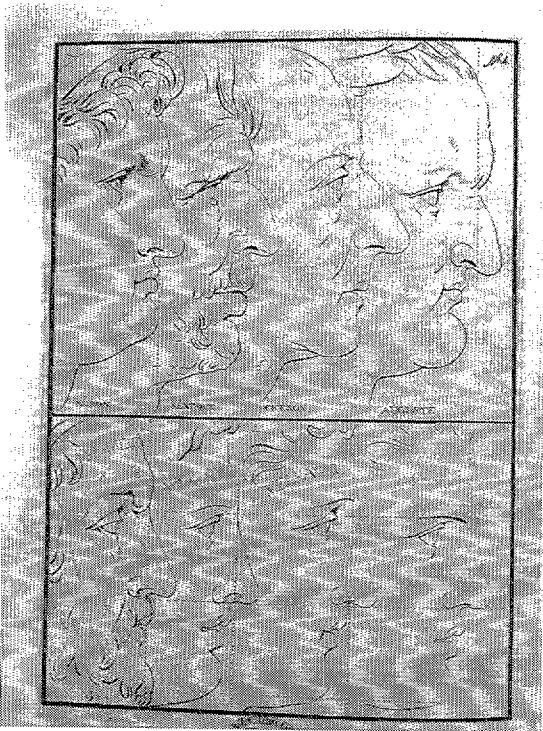
Sin embargo, y pese a las críticas de que había sido objeto, se continuó recurriendo al dibujo cuando había que “ordenar” los datos con una finalidad tipológica o sintetizadora. Tras la aparición de la fotografía el dibujo redefinió sus funciones y sus normas, convirtiéndose en un instrumento de análisis recurrentemente utilizado para sistematizar. En efecto, Petrie indicó cómo era aún “la mayor fuente de la ilustración, a pesar de que los procedimientos fotográficos ocupen un lugar tan importante” (Petrie, 1904, 68).

Parece que el dibujo, a pesar de las críticas a las que tuvo que hacer frente, siguió teniendo esferas o ámbitos en los que su aportación era superior a la de la fotografía. Así, era “esencial para los planos y es el método más útil para las inscripciones y casi todos los objetos pequeños” (Petrie, 1904, 68). En general, el dibujo debía utilizarse en los casos en que se necesitaba interpretar. Era el mecanismo para mostrar detalles que no eran visibles con una luz uniforme, que no iban a ser apreciados en una fotografía: “El dibujo permite mostrar lo que sólo es visible bajo varios aspectos e iluminaciones” (Petrie, 1904, 68). El arqueólogo podía ofrecer una visión interpretada del objeto a través del dibujo y ofrecer una mayor información. Resulta interesante destacar cómo esta posición supone, implícitamente, que Petrie consideraba que el arqueólogo no ofrecía una visión interpretada a través de la fotografía. Su testimonio remite, una vez más, a la creencia general respecto a su veracidad. En todo caso,

29-. Primeros dibujos de secciones cerámicas realizadas por Konstantin Koenen en 1895. Litografías a partir de dibujos *Gefässkunde der Vorrömischen, römischen und Fränkischen zeit in der Rheinlanden*, Bonn (Lam. XV).



30-. Corte estratigráfico del patio oeste en el palacio de Knossos. En A. Evans *The Palace of Minos at Knossos*, vol. 4.1, Londres, p. 33.



31-. El dibujo y la definición de los estilos. Litografía a partir de dibujos Mathieu van Brée en *Leçon de dessin*. Según Loir (2002, 58, fig. 6).

el dibujo permitía destacar aspectos que para el arqueólogo revestían un indudable importancia cultural y que no podían apreciarse de otro modo.

II. 3.1.3. La sustitución y apropiación del objeto de estudio

A partir de los años 40 del s.XIX comenzaron a escucharse las opiniones que señalaban cómo la fotografía iba a provocar que, poco a poco, el dibujo desapareciese. Incluso en el s.XX autores como Deonna insistieron en que “la fotografía ha destronado al dibujo” y cómo “el dibujo está ahora subordinado a la fotografía, y no la reemplazará nunca” (Deonna, 1922, 89). A pesar de esto al dibujo le quedaban algunas parcelas propias, destacando su capacidad para reproducir detalles o aspectos que la fotografía no distinguía. En algunas ocasiones podía ocurrir que la posición, la forma y la pequeñez del objeto, entre otros motivos, hiciesen que la fotografía no proporcionase buenos resultados. Se insistía en el hecho de que los dibujos y grabados conllevaban siempre un principio de error porque el artista aportaba siempre un elemento de variación individual, temporal. Así, W. Deonna indicó cómo en cada dibujo era posible reconocer el estilo individual del artista, la marca de su tiempo (Deonna, 1922, 87).

En este sentido resultan notables algunos estudios que han destacado, recientemente, el papel del dibujo en las publicaciones arqueológicas. Su objetivo es valorar el papel que los dibujos desempeñaron en la ciencia de la época. Se trata, en palabras del autor, de una visión de las ilustraciones técnicas y de su aportación en la elaboración de una historia crítica de la arqueología³⁹ (Van Reybrouck, 1998, 56).

La escasa valoración que surgió en el s.XIX hacia el dibujo se refería principalmente a sus recreaciones pictóricas y paisajísticas. A los dibujos técnicos, cuyas normas provenían muchas veces del campo de la arquitectura, se les concedió una mayor “credibilidad” y sus informaciones se utilizaron recurrentemente. Sin embargo, algún estudio reciente ha tendido a mostrar cómo, a pesar de ser menos susceptibles a las muy variadas interpretaciones, los dibujos técnicos tampoco eran objetivos (Van Reybrouck, 1998, 56).

La ilustración científica es una representación selectiva, altamente convencionalizada, de una realidad más compleja. En el momento de su elaboración el autor tenía que omitir, constantemente, ciertas partes del objeto real para hacer entendible el conjunto. Los dibujos técnicos suponían una interpretación. En ellos subyacía siempre una teoría. El estudio de Van Reybrouck se basó gráficamente en la comparación de cómo se habían dibujado diferentes restos de homínidos. Como método observó los dibujos que se habían realizado de un mismo cráneo, desde diferentes posiciones. Se podía observar cómo, en función de la orientación, la especie homínida representada parecía más primitiva o más moderna. La historia de los estudios sobre el Neanderthal comenzó en 1856 con el descubrimiento, en el valle de Neander (cerca de Düsseldorf) de varios huesos y un cráneo de homínidos. Años después de este descubrimiento, ciertas ideas sobre el Neanderthal se habían convertido en supuestos

³⁹Existen pocas aproximaciones sobre el tema si exceptuamos una contribución en el volumen editado por Molineaux (Bradley, 1997).



32-. Bisonte representado en el arte rupestre peninsular. El dibujo como instrumento de conocimiento. [” Musée de l’Homme, Paris. C-66-2733-493, Iconografía nº 54-4555-1. Cliché Cl. J. Oster; Dibujo de Henri Breuil].

enraizados dentro de los debates sobre la antigüedad del hombre. Este estado de cosas solamente se alteraría por el descubrimiento de dos esqueletos casi intactos en Spy (Bélgica) en 1886 y en Java de *Pithecanthropus erectus* en 1891 (Van Reybrouck, 1998, 58).

Durante estos años la Paleoantropología era una ciencia muy reciente. Así, sólo se conocían algunos fósiles humanos y no existía una tradición de ilustrarlos. Esto significaba que no existían las convenciones estandarizadas que permitieran unificar estas representaciones. En este sentido, las primeras décadas de investigación sobre los Neanderthales lo fueron también sobre su representación iconográfica. Se trataba no sólo de cómo dibujar un fósil, sino de cómo demostrar que el dibujo era exacto. Las convenciones del dibujo técnico se inventaron, progresivamente a lo largo de las décadas de 1860 y 1870 (Van Reybrouck, 1998, 59). Durante la segunda mitad del s.XIX, los dibujos técnicos se habían realizado, mayoritariamente, con la cámara lúcida⁴⁰ (Hammond, Austin, 1987). La cámara lúcida permitía realizar dibujos rápidos o esbozados con una perspectiva fiable pero no se podía obtener la deseada exactitud fotográfica. Así, comprobaciones actuales han mostrado cómo una distancia corta entre la cámara y el objeto provocaba una distorsión en la perspectiva. Al dibujar con la cámara lúcida Van Reybrouck concluyó que se podía dibujar el Neanderthal tan avanzado o primitivo como se quisiera, alterando las distancias o la orientación. En definitiva, las zonas más cercanas se agrandaban y las de mayor tamaño se reducían. De esta forma, se exageraban ciertas zonas en perjuicio de otras (Van Reybrouck, 1998, 59). En suma, las convenciones sobre los dibujos más antiguas otorgaron al Neanderthal un arco supraciliar

⁴⁰ En efecto, este instrumento había llegado a convertirse en una ayuda para los científicos. En contra de lo que sucedía con la cámara oscura, en la cámara lúcida no existía una proyección de la imagen sobre el papel, sino que el dibujante debía fijarse sólo en un reflejo.

masivo y prominente, un fuerte frente y un pequeño cráneo con una baja bóveda craneana. Con estas tres convenciones, cualquier cráneo podía ser alterado de múltiples formas.

Dependiendo de las diferentes convenciones existen multitud de maneras de hacer un dibujo correctamente: todas ocultan o minimizan ciertas partes mientras que destacan otras (Coineau, 1987; Van Reybrouck, 1998, 60). Los dibujos de este momento respondían al hecho de que los contemporáneos veían al Neanderthal como un ser primitivo. Resulta difícil poder establecer hoy si los dibujos arqueológicos se alteraban conscientemente o no. Al carecer de una tradición respecto a la representación, sin convenciones, cada investigador era libre de dibujar según sus expectativas. Con una manipulación consciente o no, para los que no pudieron ver el original los dibujos transmitían una carga de salvajismo (Van Reybrouck, 1998, 62).

Pese a todo, sí resulta claro que, en las tempranas discusiones sobre los Neanderthales, la distribución de las imágenes mediante los dibujos desempeñó un papel fundamental. Los fósiles iban a ser conocidos, sobre todo, a través de estas representaciones ya que muy pocos tendrían la oportunidad de verlos o de obtener un vaciado. Los investigadores del Neanderthal crearon y utilizaron una cierta imagen de los cráneos y restos descubiertos. Mediante las sucesivas publicaciones esta imagen construida logró una amplia difusión. Lo que se estaba transmitiendo al resto de investigadores no eran sólo unos dibujos, sino una opinión científica. Esta difusión sólo cambiaría a partir de 1883, con las aportaciones de Mortillet. Hasta entonces, hubo un consenso general respecto a lo expuesto por estos primeros autores, fundamentado en buena parte en la imagen que habían difundido los primeros dibujos sobre el Neanderthal. Así, la falta de teorías alternativas observables durante los primeros años se deben en parte a la falta de una documentación visual que proporcionase diversidad (Van Reybrouck, 1998, 63).

En estos estudios, como en muchos otros de la época, las fotografías, los dibujos y los vaciados reemplazaron al objeto físico que se estudiaba. La transmisión de ciertas ideas se vio favorecida por la confianza concedida a instrumentos como la cámara lúcida. En efecto, desde antes de la llegada de la fotografía científica, la cámara lúcida se contemplaba como un instrumento fiable y seguro. El anhelo impaciente del positivismo por una “mechanical objectivity” se adecuaba bien a la óptica de la cámara lúcida (Daston, Galison, 1992, 117). Cualquier científico podía creer, siguiendo estos planteamientos positivistas, que lo que observaba al mirar los dibujos era el cráneo de verdad (Van Reybrouck, 1998, 63).

La fotografía significó, como ya hemos señalado, un cambio cuyos aspectos sólo han sido objeto de recientes análisis. Suponía, en efecto, un medio nuevo, una construcción. La obra de Jonathan Crary ha tendido a examinar los cambios que la fotografía introdujo en la percepción visual del s.XIX. Su libro *Techniques of the observer* (1990) ha sido caracterizado como el análisis más iluminador y detallado de los últimos años sobre el cambio que se produjo en la percepción visual durante el s.XIX (Gunning, 1995, 68, nota 1). Este estudio ha llevado a constatar cómo algunos pintores —Meissonier, Remington y Eakins— modificaron, a partir de 1880, su representación de las formas humanas y animales. A partir de finales del s.XIX empezarían a realizarse en función de los nuevos conocimientos que la fotografía había proporcionado sobre aspectos como la descomposición del movimiento (Crary, 1990, 8). Arriesgándose a declarar, en 1928, que “vemos el mundo desde una perspectiva enteramen-

te nueva”, L. Moholy-Nagy aludía a esta transformación. Con ello había nacido una nueva óptica que respondía a las exigencias de la modernidad (Crary, 1990, 8).

Adaptándose a estas transformaciones, el dibujo siguió ocupando un papel destacable dentro de los estudios arqueológicos. Su disposición en la subsiguiente publicación era, como subrayaba Petrie, fundamental. La primera tarea a realizar era disponer el material arqueológico en las láminas. En ellas, los dibujos debían realizarse con una escala semejante y debían clasificarse de acuerdo con su naturaleza: vistas, planos, escultura, pequeños objetos, cerámica, etc. Los objetos que iban a compararse debían colocarse juntos. De acuerdo con esto recomendaba incluso el uso de láminas de dos páginas, que permitían ver una clase o tipo entero en una sola mirada (Petrie, 1904, 116).

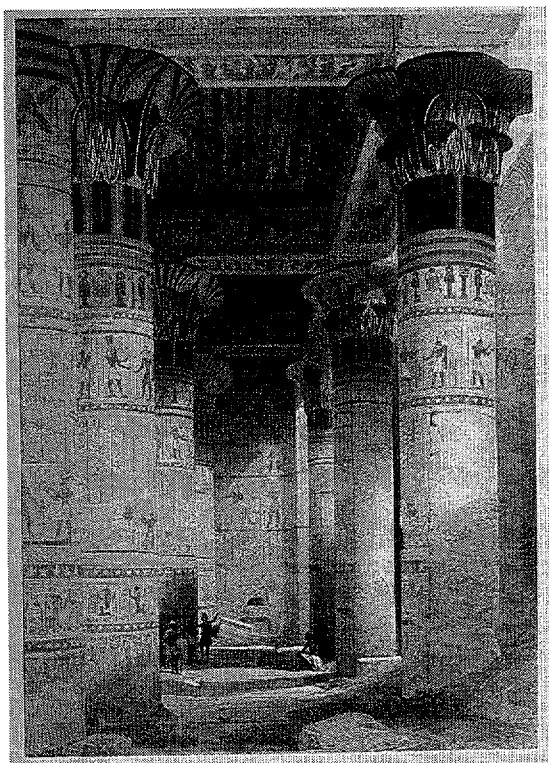
Tras la aparición de la fotografía, los dos medios de análisis de la realidad, dibujo y fotografía, evolucionaron readaptando su papel dentro de los estudios arqueológicos. El dibujo definió su presencia en el trabajo de campo y en las publicaciones mediante los alzados, secciones, plantas y dibujos milimetrados, tomados o adaptados muchas veces de la arquitectura. Esta transformación tenía como finalidad objetivar el dibujo, eliminar sus sospechas de inexactitud. El dibujo ocupó, durante la primera mitad del siglo XX, un lugar importante en las publicaciones arqueológicas. La llegada de la fotografía no supuso su reemplazo, sino que vino a completar la información que podía proporcionar. Ambos modos de representación no se concibieron como excluyentes; se complementaban, aportando informaciones de naturaleza diferente (Chéné, 1986, 185).

Este proceso de adaptación entre ambos modos de representación –dibujo y fotografía– fue lento, dialéctico e irregular, en el tiempo y en las diferentes escuelas o tradiciones de formación. Abundaron los mecanismos intermedios. En la época el dibujo era, por lo general, asumido –como la fotografía– por alguno de los directores de la misión. De esta forma, se lograba una de las claves del dibujo; la descripción analítica de la realidad, la reflexión, síntesis y abstracción, el ir “pensando” los datos. Así, si bien hemos visto cómo esta forma de representación de los dibujos cerámicos apareció en Alemania hacia 1880, el dibujo “tradicional” seguiría representando las piezas hasta un momento avanzado del s.XX.

El arqueólogo tuvo –y tiene– que hacer frente a multitud de datos frente a los que elaborar su síntesis histórica. Frente a la información proveniente de la excavación, del estudio de materiales o de las fuentes, encontramos que el arqueólogo piensa dibujando y demuestra fotografiando. En este sentido conviene no olvidar cómo cualquier dibujo, incluso los técnicos, contiene siempre una teoría, una actitud ante el objeto real. Al fin y al cabo, como recordaba Van Reybrouk, un buen dibujo debe ser como un caballo de Troya: “to be rhetorically effective, its interpretation must be hidden inside” (Van Reybrouck, 1998, 63).

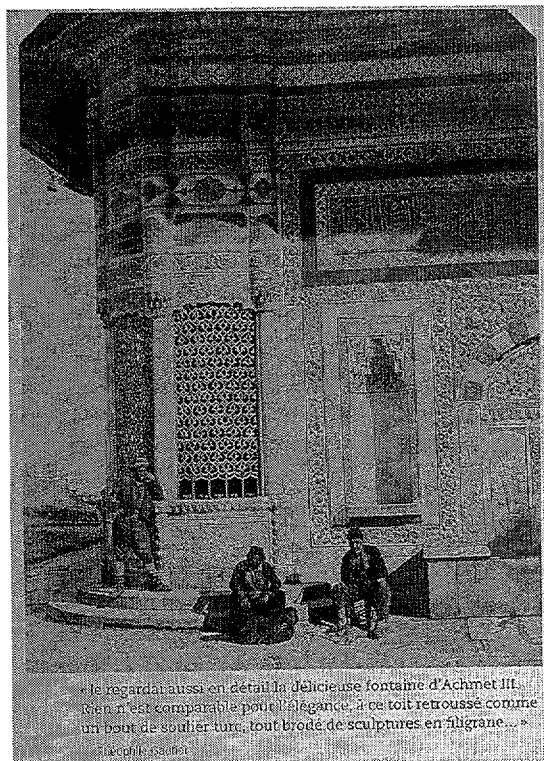
II. 3.2. La imagen fotográfica y las exploraciones del s.XIX

Durante el s.XIX se produjo la percepción y el descubrimiento de la diversidad del mundo. El occidental inició la conquista de estas nuevas y diferentes realidades, su comprensión y asimilación. Dentro de este ambiente, la fotografía se presentó como un instrumento ejemplar, como una mejora de las téc-

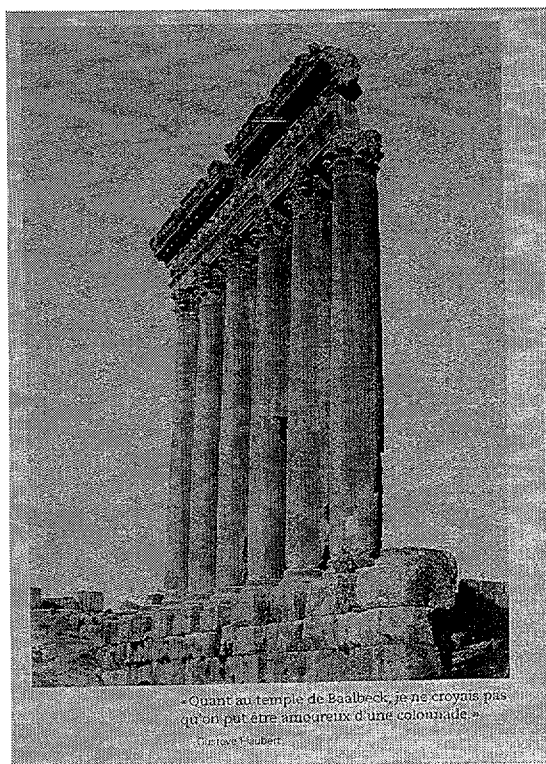


33-. Vista del Gran pórtico de *Phiale*. Dibujo de David Roberts. Hacia 1842-1849. [© *Éditions du Désastre*, París].

34-. Templo "del Sol" en Baalbeck. Hacia 1860. Positivo albuminado a partir de un negativo de cristal al colodión. [© *Bibliothèque nationale de Francia. Département des Estampes et de la Photographie*. Foto Tancrède Dumas].



« Je regardai aussi en détail la délicieuse fontaine d'Achmet III. Rien n'est comparable pour l'élégance à ce toit renoué comme un bout de soulier armé, tout brodé de sculptures en filigrane... »
Léon de Sautet



« Quant au temple de Baalbeck, je ne croyais pas qu'on put être amoureux d'une colonnade. »
Gustave Flaubert

35-. Fuente de Achmet III de Constantinopla. Hacia 1870. Positivo albuminado a partir de un negativo de cristal al colodión. [© *Bibliothèque nationale de Francia. Département des Estampes et de la Photographie*. Foto Pascal Sebah].

nicas de observación para la clasificación de las nuevas realidades. La difusión de los descubrimientos suscitaba entusiasmo y curiosidad entre un público atraído por lo pintoresco.

El viaje de exploración asumió pronto la fotografía como nueva forma de registro. Su imagen proporcionó, como antes los dibujos y grabados, una experiencia inmediata de los lugares más exóticos, unos primeros repertorios de los monumentos de la antigüedad. Además, las primeras aplicaciones de la fotografía tuvieron lugar en la misma época en que se estaba definiendo la arqueología moderna. La expedición que, por ejemplo, emprendió F. Teynard finalizó con la publicación de *Égypte et Nubie, sites et monuments les plus intéressants pour l'étude de l'art et de l'histoire* (1858), con un palpable interés por la escultura y la arquitectura (Rammant-Peeters, 1994, 238).

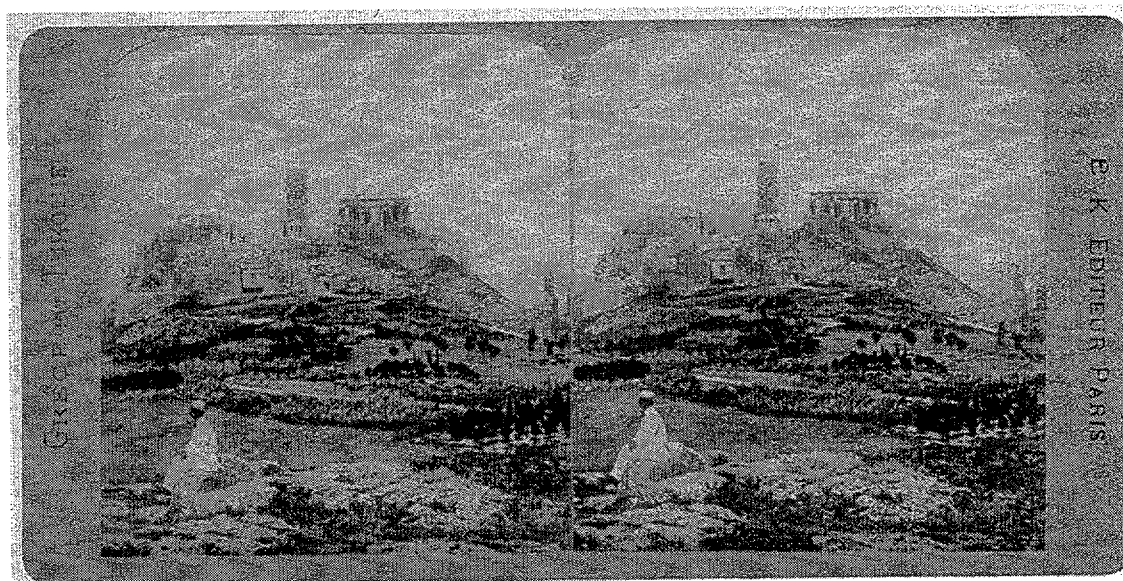
Incorporada a estos viajes la fotografía resultó ser una herramienta fundamental para la difusión, en los gabinetes de estudio occidentales, de los más diversos restos arqueológicos. De esta forma, contribuyó a acercar los monumentos y objetos a la ciencia occidental, poniéndolos a disposición de las discusiones eruditas (Courtois, Rebetez, 1999). Además, la experiencia fotográfica de las exploraciones sirvió para establecer los criterios que debían definir la fotografía científica. Las realizadas hasta 1870 resultan, por lo general, muy semejantes a los grabados y dibujos del s.XVIII. Paulatinamente las tomas de viajes fueron evolucionando hacia vistas centradas exclusivamente en el objeto de interés y en detalles culturalmente significativos.

II.3.2.1. Las primeras fotografías de viajeros (1839-1880)

La difusión de los resultados de la Expedición napoleónica a Egipto había provocado, en Europa, una insaciable “necesidad de imágenes”. En efecto, Oriente fue, desde finales del s.XVIII objeto de continuas exploraciones. La producción científica y literaria que se le dedicó fue muy abundante y refleja, según algunos autores, una verdadera obsesión. Los grabados de la época, realizados muchas veces a partir de fotografías, satisfacían el apetito de documentación de la sociedad del s.XIX (Sobieszek, 1989, 132). En la segunda mitad del s.XIX la fotografía estaba: “au carrefour de toutes les curiosités: artistiques, savantes, et touristiques” (Aubenais, 1999, 18). Fue el momento en que numerosos viajeros emprendieron, con financiación oficial, una exploración sistemática de diversas regiones para “proporcionar documentos a la ciencia” (Bustarret, 1994, 76).

El descubrimiento científico de Egipto, generalizado a partir de la expedición de Bonaparte y la consiguiente *Description de l'Égypte*, provocó toda una corriente de curiosidad y atracción por las culturas de este país. La fotografía desempeñó un papel destacable en este redescubrimiento. Gran parte de la fotografía realizada en Egipto durante el s.XIX estuvo dedicada a la arquitectura faraónica, greco-romana o árabe. Gracias a la llegada de esta documentación a Occidente comenzaron no pocos trabajos arqueológicos.

Los escasos daguerrotipos obtenidos por Vernet y Goupil-Fesquet en su viaje a Egipto de 1839 son testimonio de las dificultades a las que tuvieron que hacer frente los primeros fotógrafos (Bustarret, 1994, 76). Gracias a sus relatos de viajes podemos comprobar también cómo el descubri-



36-. Fotografía estereoscópica y divulgación de los monumentos: la acrópolis de Atenas. Hacia 1860. Papel aluminado coloreado. Según Yiakoumis (2000, p. 110).

miento de la fotografía sorprendió en muchos lugares del mundo⁴¹. Su “evidente” utilidad no se percibió igual en todas las culturas. De hecho, el invento tuvo una acogida bastante diferente en función del país⁴². Las tomas fotográficas más antiguas conservadas sobre las antigüedades egipcias son los daguerrotipos realizados por J. Itier. Inspector de aduanas francés, Itier hizo un reportaje después de un viaje de tres años entre 1844 y 1846. Las 29 placas daguerrotípicas conservadas testimonian una práctica incipiente, con tomas desafortunadas junto a otras de mayor calidad entre las que destacamos las de los capiteles de Dendéra (Rammont-Peeters, 1995, 191).

La fotografía moderna nació, como hemos visto, con el descubrimiento de Talbot del negativo papel, lo que permitía la posibilidad de multiplicar los positivos fotográficos. Muchas de las inmediatas experimentaciones tuvieron como escenario Egipto. Con su paisaje y sus monumentos excepcionales, con su abundante luz y sus objetivos inmóviles, parecía uno de los escenarios idóneos para la práctica de esta técnica. Estas condiciones se combinaban perfectamente con la curiosidad que Egipto venía despertando en Occidente.

Con la puesta a punto y la difusión del calotipo, durante las décadas de los años 50 y 60 del s.XIX, los viajeros fotógrafos se multiplicaron. Así, por ejemplo, eligieron el Oriente mediterráneo fotógrafos como Du Camp, Teynard, Trémaux, De Clercq, Salzmann, ingleses –como Bridges, Wheelhouse, Smith y Graham–, e incluso alemanes como Lorent (Bustarret, 1994, 76). En estos momentos, concretamente entre 1851 y 1860, aparecieron álbumes con fotografías de viajes de gran calidad y belleza. Nos

⁴¹ Así, cuando Goupil-Fesquet y el pintor H. Vernet fueron recibidos en audiencia por el dirigente turco Mohammed Ali en 1844: “Un silence de stupeur règne parmi les spectateurs mais il est interrompu par le bruit d’une allumette chimique. Méhémet-Ali, qui se tient tout près de l’appareil, bondit sur place et fait retenir le salon d’une toux éclatante qui lui revient... Place au plus vif sentiment d’admiration; c’est l’ouvrage du diable!” (Rammont-Peeters, 1995, 191).

⁴² Un interesante aspecto sobre el que volveremos más adelante.

referimos a los realizados, entre otros, por Greene, Salzmänn y Du Camp (Aubenas, 1999, 21). También procedentes de otros países, como Rusia, partió G. de Rumine, que obtuvo una serie de vistas de Niza, Palermo, Nápoles, Pompeya, Monreale, Atenas y Jerusalén (Frizot *et alii.*, 1994, 154). Las publicaciones de arqueología adoptaron el formato de los grandes álbumes. Así, una de las primeras misiones francesas a Egipto, la dirigida por E. de Rougé publicó sus resultados mediante uno de estos apreciados álbumes (Dewachter, Oster, 1987, 30). También el británico L. Tripe (Dewan, Sutnik, 1986) practicó el calotipo, a partir de 1855, como parte de su misión a Birmania (Frizot *et alii.*, 1994, 82).

Entre los grandes fotógrafos del calotipo se encuentra el también británico Charles Clifford. Como resultado de una de sus estancias en la Península Ibérica, publicó, en 1856, su *Voyage en Espagne*. Los calotipos de Clifford se caracterizan por su gran formato –llegando hasta los 60 cms.– y por unos encuadres oblicuos asombrosos. Además, sus juegos de volúmenes entre luces y sombras se encuentran entre los más bellos efectos que permitía el calotipo. En el resto de los países europeos, los fotógrafos locales se fueron asentando y estableciendo profesionalmente con la llegada de la técnica del colodión.

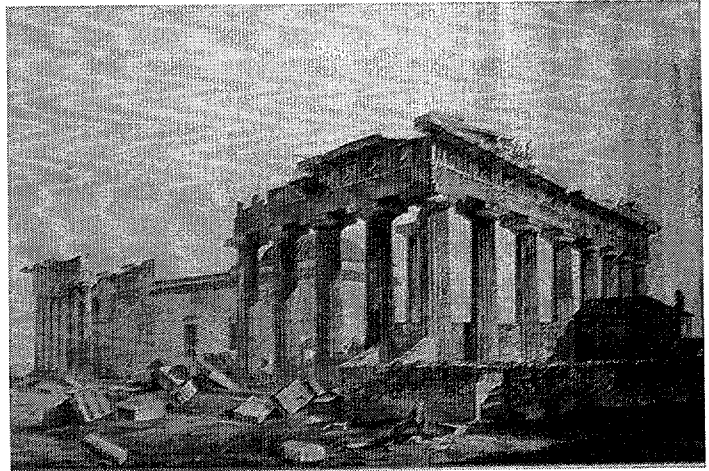
Como ejemplo de uno de los primeros viajes de exploración fotográfica nos referimos al realizado por M. Du Camp cuando partió, en 1849, hacia Egipto “encargado de una misión arqueológica”. El francés publicó sus resultados en 1852 con el título de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie*. Además de la temprana fecha de edición de la obra podemos destacar el hecho de que estaba ilustrada con 125 calotipos suyos. El objetivo perseguido era: “parler des paysages que j’ai vus là-bas, pour te promener dans Constantinople, pour te donner envie d’aller dans le pays du Soleil” (Dewachter, Oster, 1987, 11). En el momento de emprender su segundo viaje, Du Camp acababa de aprender el arte del calotipo de la mano de Gustave Le Gray (1820-1882).

La *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* redactó, para el mencionado viaje, un *Rapport de la Commission nommée par l’Académie des Inscriptions pour rédiger les instructions du voyage de Maxime du Camp*⁴³. Según este informe Du Camp debía llevar una cámara fotográfica para recopilar diversas vistas de los monumentos y procurar copias de las inscripciones. Sus resultados –señalaban– serían de interés para la filología, la arqueología y el arte. La relativa libertad otorgada al viajero quedaba de manifiesto en el párrafo siguiente: “Será imposible señalar lo que merece más ser fotografiado, puesto que una hoja de papel ocupa tan poco espacio en un portafolios, una operación que dura tres segundos⁴⁴ se hace tan rápidamente, que estaríamos tentados de recomendar al viajero que copie todo lo que vea. Lo dejaremos a su celo”. A pesar de esta libertad le advirtieron que procurase completar las vistas generales con detalles de un mismo monumento. Du Camp debía “evitar la costumbre, abundante entre los viajeros, de pasar de un monumento a otro antes de haber agotado las posibilidades que ofrecen. Si hace esto no obtendrá ningún resultado serio” (Dewachter, Oster, 1987, 14).

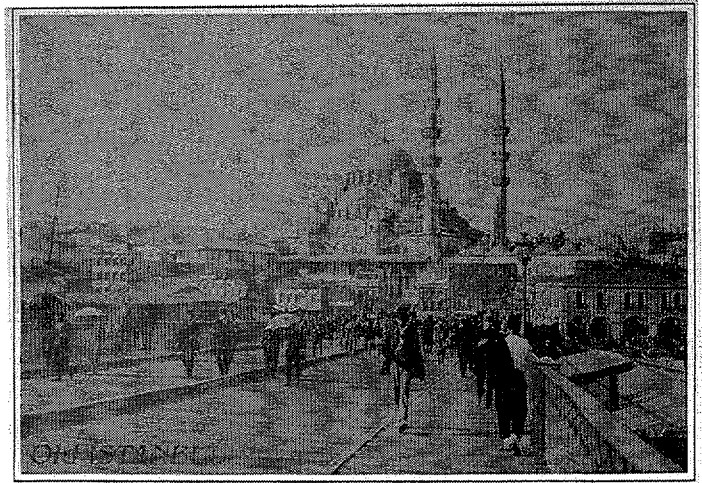
Los académicos del *Institut de France* indicaron, en efecto, cuáles eran sus principales intereses. Gracias a viajeros anteriores se sabía que la entrada del templo de Isis en *Philae* poseía tres inscripcio-

⁴³En su Sesión del viernes 8 de septiembre de 1849.

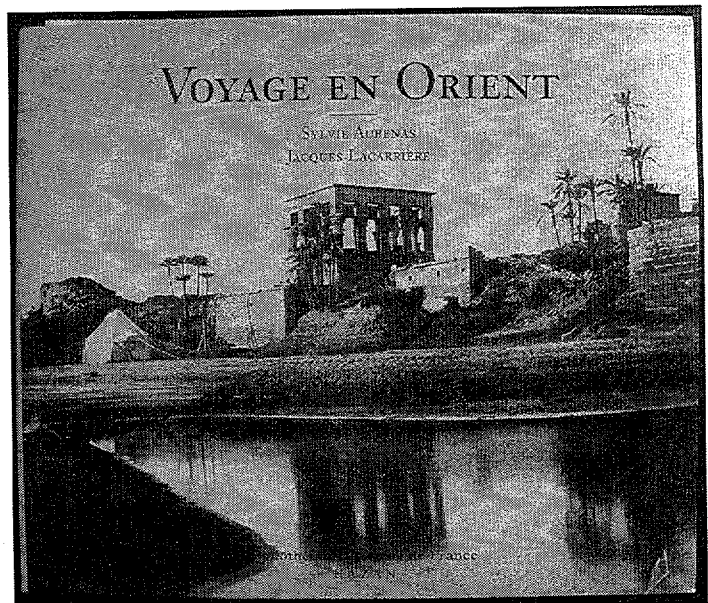
⁴⁴Este tiempo era mucho mayor en la época. Esta alusión a tres segundos se debió, muy posiblemente, a la escasa familiaridad de los miembros de esta institución con la fotografía.



37-. El Partenón visto desde el sudeste, dibujado por Edward Dodwell. 1801. Según Williams (2002, fig. 4, 127).



38-. Puente del Galata con la mezquita Yeni y Eminonu al fondo. Tarjeta postal. Hacia 1880. Foto *Abdullah Frères*.



39-. Portada del libro *Voyage en Orient*, de S. Aubenas y J. Lacarrière (1999), *Bibliothèque nationale de France*, París.

nes demóticas. El *Institut* se mostraba particularmente interesado en poseer una reproducción exacta de estos textos. Así, indicaron cómo “sería bueno copiarlos por partes, teniendo cuidado de ajustar estas diferentes partes sobre el terreno” (Dewachter, Oster, 1987, 14). También gracias a los viajeros se sabía que las rocas de la península del Sinaí estaban cubiertas de inscripciones. Aunque ya se habían publicado, los miembros del *Institut* indicaban que, “cuando una lengua no se conoce, lo que importa a los filólogos es tener un facsímil que les permita construir su trabajo de investigación sobre unas bases sólidas e incontestables. La Daguerrotipia⁴⁵ parece inventada adrede para prestar ayuda en los estudios. Du Camp reproducirá todas estas inscripciones, marcando su posición sobre un mapa” (Dewachter, Oster, 1987, 14).

Los propósitos de los miembros de la prestigiosa institución francesa concuerdan con los expresados por Arago en 1839: “munissez l’Institut d’Égypte de deux ou trois appareils de M. Daguerre... et les dessins surpasseront partout en fidélité, en couleur locale, les oeuvres des plus habiles peintres” (Dewachter, Oster, 1987, 16). Finalmente Du Camp proporcionó cerca de 200 calotipos de los que 125 pudieron publicarse (Dewachter, Oster, 1987, 18). Así pues, con su viaje, los académicos estaban delineando el perfil de la documentación que pretendían conseguir. Observamos así aspectos importantes de la investigación de la época como la recopilación de textos epigráficos y el cuidado por obtener, de un mismo monumento, tanto vistas de conjunto como detalles más pormenorizados.

II.3.2.2. Extensión y definición de la fotografía de viajes (1880-1900)

A partir de los años 1860 se produjo una evolución o transformación de la práctica fotográfica. La extensión y creciente facilidad de los procedimientos provocó su extensión a todos los ámbitos. Con la década de 1870 se produjo la instalación de varios fotógrafos en los países tradicionalmente objeto de estos viajes. Así, tras establecer sus propias firmas, se dedicaron a ofrecer vistas a un número creciente de turistas e instituciones de Europa y América. Paulatinamente la fotografía se fue dirigiendo a un mayor ámbito social, desde la edición de libros de lujo hasta la reducción del formato y el creciente abaratamiento de los costes. En este proceso ayudaron otros fenómenos y transformaciones como la mayor facilidad para viajar que introdujo, por ejemplo, el importante desarrollo de los ferrocarriles a partir de 1850. Además, a partir de los años 80 se fueron diferenciando importantes especialidades como la fotografía etnográfica, arquitectónica, arqueológica, naturalista, etc.

Los viajeros fotógrafos, ya fueran *amateurs* o profesionales, eclesiásticos o laicos, dejaron evidencias de sus predisposiciones, formación y objetivos. Por ejemplo, en el número de fotografías dedicadas a un mismo lugar, en el ángulo de representación, en los encuadres y en lo que incluyeron o excluyeron de ellas (Nir, 1985, 16). También se produjo, paulatinamente, la conformación de unos cánones y patrones para representar, por ejemplo, una escultura, una cerámica o un edificio. Las fotografías de la *Mission Héliographique* francesa (Mondenard, 2002) contribuyeron, ya en 1851, a la ela-

⁴⁵ La popularidad de la Daguerrotipia y su identificación con cualquier otro procedimiento fotográfico queda constatada aquí. Resulta significativa la desinformación, por parte del *Institut de France*, de la técnica más avanzada –el Calotipo– que Du Camp iba a emplear en su viaje a Egipto.

boración de un lenguaje fotográfico de la arquitectura. Este lenguaje mostraba cómo no habían sido sólo las vistas de conjunto las que polarizaron la atención de los fotógrafos. Los detalles parecían también fundamentales para ilustrar una iglesia, un monasterio, un templo romano, etc. En este sentido podemos recordar la frase de E. Said sobre la aproximación no inocente de Occidente hacia las culturas orientales: "Orientalism is a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient" (Said, 1979, 168).

En la segunda mitad del s.XIX podríamos destacar la llamada de lo exótico, el gusto por lo pintoresco, el expansionismo colonial y la moda del turismo. Esta necesidad de conocimiento se incrementó por numerosas revistas cada vez más ilustradas "d'après photographies". Un ejemplo temprano de esta adaptación fue la edición de la obra del ingeniero Horeau *Panorama d'Égypte et de la Nubie*, donde utilizaba sistemáticamente la fotografía como un instrumento científico (Rammant-Peeters, 1995, 193). El movimiento romántico estuvo caracterizado por la creación de un número creciente de imágenes, de dibujos, acuarelas y cuadros, de todos los formatos y calidades (Ducrey, 2001). Estas imágenes, difundidas por el mundo occidental, contribuyeron de forma fundamental a la creación de una cierta imagen o estereotipo de cada uno de los países y culturas. En este contexto podemos situar, por ejemplo, las primeras fotografías realizadas por el británico J. Robertson entre 1853 y 1854 y conservadas hoy en el Museo Benaki de Atenas.

Una de las características principales de las primeras fotografías de monumentos es el peso que en ellas tuvo la anterior tradición de vistas pintadas o grabadas. En este acercamiento pictórico tradicional el objetivo perseguido era proporcionar una síntesis de lo que representaba el lugar. Por ello se añadían personajes o detalles que, si bien no pertenecían al monumento en cuestión, ilustraban la atmósfera que el viajero pensaba era propia del lugar. En las grandes publicaciones con fotografías continuó siendo predominante, durante bastantes años, esta finalidad prioritaria de recrear (Rammant-Peeters, 1995, 201). En este contexto las fotografías de viajeros constituyeron no sólo un testimonio de ciertos monumentos o excavaciones, sino también un documento histórico, etnológico y antropológico. Como testimonio, constituyó un importante documento para filólogos, historiadores y arqueólogos. Así, por ejemplo, G. Legrain obtuvo unas fotografías en el Valle de los Reyes durante marzo de 1898 que documentan el descubrimiento del segundo escondite de las momias reales (Dewachter, Oster, 1987, 26).

La fotografía de viajes muestra también una evolución, a partir de la década de 1860, con la aparición de dos nuevos factores. En primer lugar, el crecimiento de la demanda junto con la mayor facilidad motivó que un tipo de fotografía pasara a efectuarse con una intencionalidad comercial. Paulatinamente, varios fotógrafos residentes en los países de Oriente, como los hermanos Beato, tomaron el relevo de los viajeros-fotógrafos. Por otra parte comenzó a generalizarse la realización de fotografías con un propósito puramente científico. Así, hacia finales del siglo XIX, egiptólogos como G. Legrain pasaron a realizar las tomas necesarias para su trabajo. También en 1905, J. H. Breasted realizó el primer recorrido por los monumentos de Egipto y Nubia, titulado *Egypt through the Stereoscope* (Dewachter, Oster, 1987, 30). Existe, en efecto, una gran diferencia entre los registros que se hicieron a partir de esta fecha y los realizados por "viajeros fotógrafos" como H. Vernet, F. Goupil-Fesquet y M. du Camp. En efecto, estos últimos habían efectuado repertorios de sitios y monumen-

tos, pero sin intención de estudiarlos desde un punto de vista científico, lo que no significa que, por su carácter testimonial, las tomas no fuesen –y sean– muy apreciadas por los arqueólogos (Feyler, 1993, 160).

En efecto, en nuestro acercamiento a la fotografía de viajeros parece importante tener en cuenta varias consideraciones. En primer lugar, sus diversas procedencias y formación, que condiciona la información que la fotografía aporta. El amplio abanico oscila desde ofrecernos las únicas vistas de algunos monumentos u objetos hoy desaparecidos hasta ilustrar el estado de otras estructuras antes de iniciar su excavación o restauración. La fotografía efectuada por los viajeros nos informa, igualmente, sobre la actitud de éstos ante la cultura o el país representado. Desde esta perspectiva podemos contemplar lo producido por las misiones, costeadas por los diferentes gobiernos occidentales y cuya finalidad principal fue recopilatoria o científica.

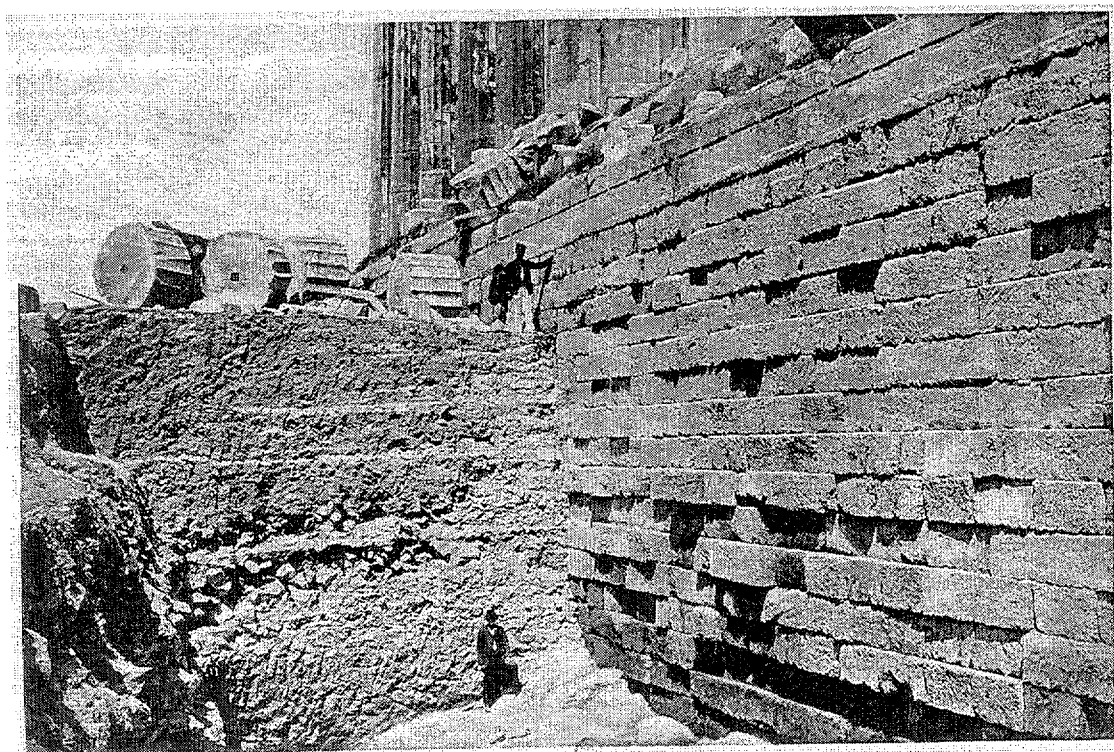
Poco a poco, los estudios comerciales pasaron a liderar la venta de las vistas de viajes. Algunos, como el de los hermanos Alinari en Florencia, se especializaron en la reproducción fotográfica de obras de arte, lo que nos indica la considerable demanda que existió en la época. Las universidades y centros de estudios europeos recurrieron a este tipo de tomas para sus clases o sus investigaciones. Cualquier testimonio fotográfico era incorporado a Bibliotecas y gabinetes de estudio.

Estas imágenes comerciales son las que traducen, de forma más clara, la interpretación occidental de los paisajes o culturas extranjeras (Rammant-Peeters, 1995; Aubenas, 1999; Szegedy-Maszak, 1996). Los fotógrafos habrían retratado los diferentes monumentos procurando conseguir una imagen que se adaptase a lo que los acomodados viajeros occidentales esperaban encontrar. La variedad documental que estos fotógrafos podían haber ofrecido parece, pues, que estuvo limitada por un cierto número de consideraciones contemporáneas. Valorar estos aspectos resulta especialmente importante si consideramos cómo gran parte de la investigación de la época utilizó estas imágenes en sus primeras aproximaciones a culturas desconocidas. Las fotografías fueron para ellos un auxiliar que consideraron neutro, al que negaron toda subjetividad.

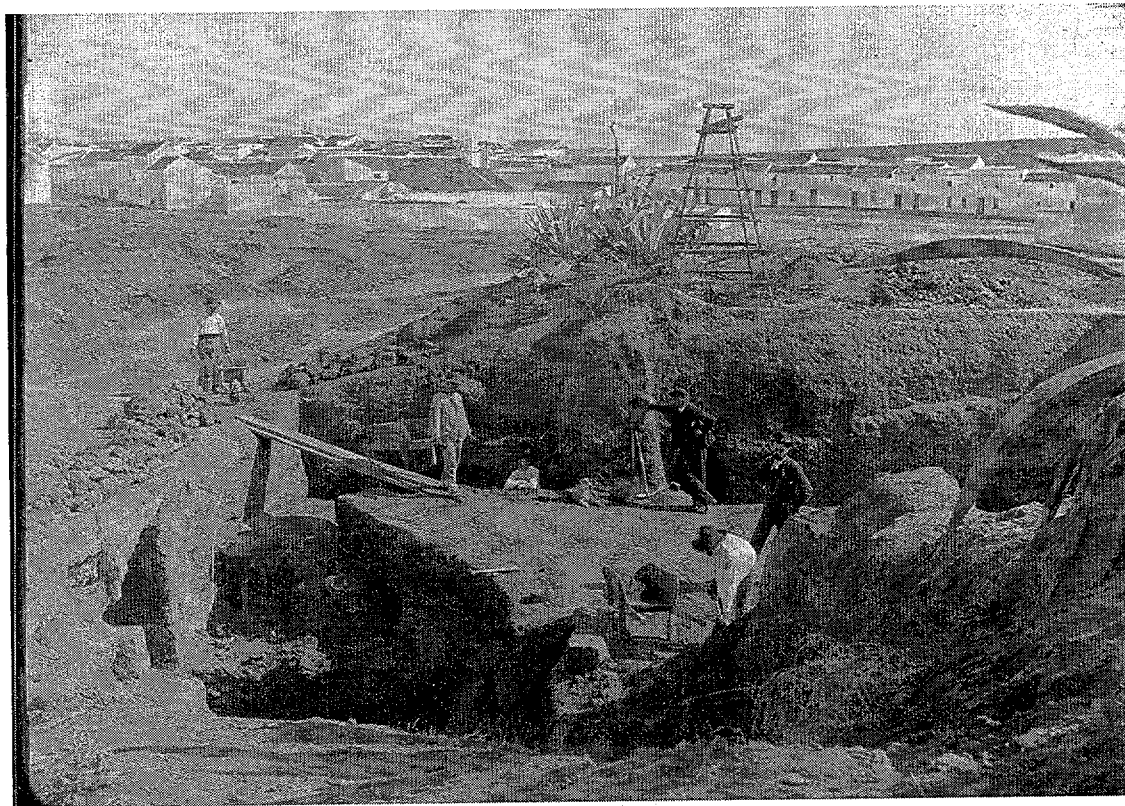
La repercusión en ciertos países occidentales de la fotografía de viajes fue bastante considerable. Así, la difusión de las vistas de Francis Frith influyeron notablemente en la sociedad victoriana. La empresa creada por Frith a mediados del s.XIX continuó produciendo hasta 1971, lo que testimonia la afición de la sociedad británica por sus vistas y cómo supo recrear la atmósfera específica que el cliente británico deseaba encontrar.

La calidad de la actividad de los profesionales comenzó a disminuir al mismo tiempo que un mayor número de viajeros incluía en su equipaje el material necesario para la obtención de fotografías. A menudo los reportajes se fueron banalizando, buscándose sobre todo un alto exotismo que pudiera atraer a los compradores europeos, adecuando las fotografías a ciertos estereotipos. De vuelta a Europa se confeccionaban los conocidos álbumes⁴⁶. La evolución de la fotografía vino a transformar-

⁴⁶ Estos álbumes de lujo en formato folio estuvieron de moda hasta, al menos, principios del s.XX aunque sus tomas podían ser mucho más antiguas.



40-. Excavaciones de Panagiotis Kavvadias en la acrópolis de Atenas. En *Die Ausgrabung der Akropolis vom Jahre 1885 bis zum Jahre 1890*, lám. L.



41-. Excavación de “La tumba del elefante”, en la necrópolis romana de Carmona (Sevilla). Hacia 1890.
[© Archivo General de Andalucía. Colección fotográfica J. Bonsor. AGA F-7631. Negativo nº 1.1].

se a partir de 1888 con la cámara kodak. Esta invención, con su increíble simplificación técnica, hizo que una parte significativa de los viajeros la incluyese en su equipaje. La fotografía comenzó a llegar a los lugares más recónditos y emergió una nueva categoría de fotógrafo; el *amateur*. Los relatos de viajes, aunque cada vez menos frecuentes, aparecieron hasta la primera Guerra Mundial. En cierto sentido pueden interpretarse como la última manifestación de la tradición del *Grand Tour* que había caracterizado la anterior aproximación occidental a estas geografías.

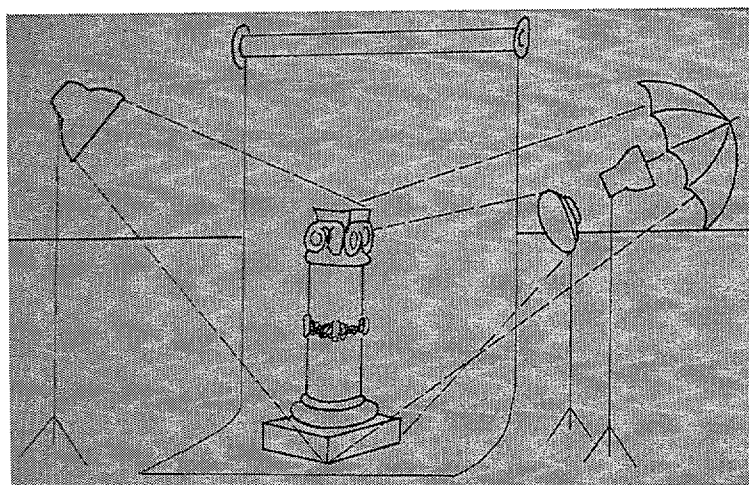
En este apartado hemos intentado mostrar cómo las fotografías producidas en el s.XIX bajo las motivaciones más diversas fueron utilizadas y recopiladas por estudiosos que buscaban configurar *corpora* visuales. Disponemos, en este sentido, de casos como el de A. Michaelis. Su importante colección personal se formó tanto por las fotografías realizadas en el transcurso de sus viajes, como por las aportadas por diversos editores de arte y fotógrafos comerciales especializados, como Stillman (Feyler, 2000, 233). La procedencia de estos documentos fue, pues, muy diversa, tanto como diferente era la perspectiva desde la que se habían realizado. En no pocas ocasiones las fotografías acompañaban la correspondencia científica. El conocido arqueólogo habría reunido, como otros investigadores de la época, todas las fuentes fotográficas disponibles sobre su objeto de estudio.

En cualquier caso, parece claro cómo fue gracias al trabajo de los fotógrafos-viajeros, pioneros en muchos usos y técnicas fotográficas, como la fotografía logró consolidar su uso e incorporarse a la práctica histórica (Dewachter, Oster, 1987, 30). Sin embargo, para que esta incorporación fuese más o menos generalizada haría falta casi medio siglo. En este período de tiempo los sucesivos avances y el progresivo abaratamiento y sencillez de las técnicas fotográficas desempeñaron un papel fundamental. Sería precisamente en este momento cuando pasó a configurarse como una auxiliar indispensable de los estudios arqueológicos.

Con la llegada de la fotografía comenzaba el deseo de apropiación del mundo del que hablaría Benjamin, como una última supervivencia del enciclopedismo. Se trataba de “apropiarse” del objeto de estudio: “Cada día más se impone la necesidad de estar lo más cerca posible del objeto, de su imagen y sobre todo de su reproducción” (Benjamin, 1973). La nueva técnica posibilitaba el conseguir pruebas tangibles e irrefutables sobre la existencia y las características de los monumentos, lugares arqueológicos, pinturas y grabados. Hasta entonces se habían descrito o dibujado; la fotografía proporcionaba ahora la oportunidad de rechazar o corroborar las dudas de quienes, por ejemplo, habían puesto en duda su existencia o algunas de sus características. En algunos países, como Francia, Alemania, Estados Unidos o Gran Bretaña, su demanda creció incesantemente. En otros, como Italia y España, las primeras fotografías de monumentos se realizaron para un público exterior, curioso y ávido de vistas no exentas de exotismo y romanticismo.

En general podríamos concluir con una idea clave: al examinar las imágenes fotográficas parece necesario conocer el origen, las motivaciones, la formación, el momento y, en fin, el conjunto de circunstancias que rodearon la toma. Debemos, en efecto, considerar la fotografía como una elaboración, producto de su tiempo. En este sentido, puede resultar esclarecedora la idea de que lo que se busca, y lo que en consecuencia se va a fotografiar, responde generalmente a la información previa de que se dispone.

42-. Cómo fotografiar los elementos arquitectónicos aislados. Según Chéne, Foliot y Reveillac (1999, fig. 32).



43-. Microfotograma. Dr. J. Ferrán. Según VV.AA (2000, 21).
[©Museo de la Ciencia i de la Tècnica de Catalunya].



II. 3.3. La fotografía científica

La fotografía se aplicó a diferentes ramas de la ciencia casi desde su descubrimiento. En poco tiempo, hacia mediados del s.XIX, los avances que se venían produciendo en la óptica desde el s.XVII, con logros como el telescopio y el microscopio, habían alterado la manera en que se concebía el mundo, revelando un inmenso cosmos. Teniendo en cuenta el contexto de descubrimientos, avances y fe en el progreso en que nos movemos, el objetivo principal de este apartado es llamar la atención sobre las diversas aplicaciones que, para la fotografía, surgieron desde el ámbito científico. Este ambiente de experimentación y exploración de sus posibilidades nos ayuda a comprender, en un contexto más amplio, la aplicación de la fotografía a la arqueología.

La aceptación de la fotografía como veraz, como prueba de la normal apariencia de los objetos, permitió que fuese utilizada con un propósito de estudio sustituyendo los objetos reales. Esta capacidad de reemplazar la realidad fue señalada, desde 1839, por personajes como el diputado francés F. Arago. Para él, la fotografía representaba, entre otras aplicaciones, la oportunidad de poder inventariar los monumentos arqueológicos y arquitectónicos de su país, Francia. Como ejemplo señaló la fiel copia de la realidad que suponía una toma de Daguerre sobre Nôtre-Dame de París. Este daguerrotipo constituía además el testimonio del aspecto de la catedral antes de que comenzasen los trabajos de restauración de Viollet-le-Duc (Bouqueret, Livi, 1989, 204).

A pesar de las dificultades técnicas iniciales muy pronto aparecieron obras en las que la fotografía había desempeñado un papel fundamental, como *Excursions Daguerriennes. Vues et monuments*

les plus remarquables du globe de Lerebours, aparecida entre 1840 y 1843. Esta obra, editada por la casa Adolphe Goupil de París, suponía la primera publicación ilustrada con grabados obtenidos a partir de daguerrotipos. Sería hacia los años 50 del s.XIX cuando la fotografía de finalidad científica experimentó un gran auge. El calotipo abrió horizontes inesperados al desarrollar las tomas de exteriores (Bouqueret, Livi, 1989, 205).

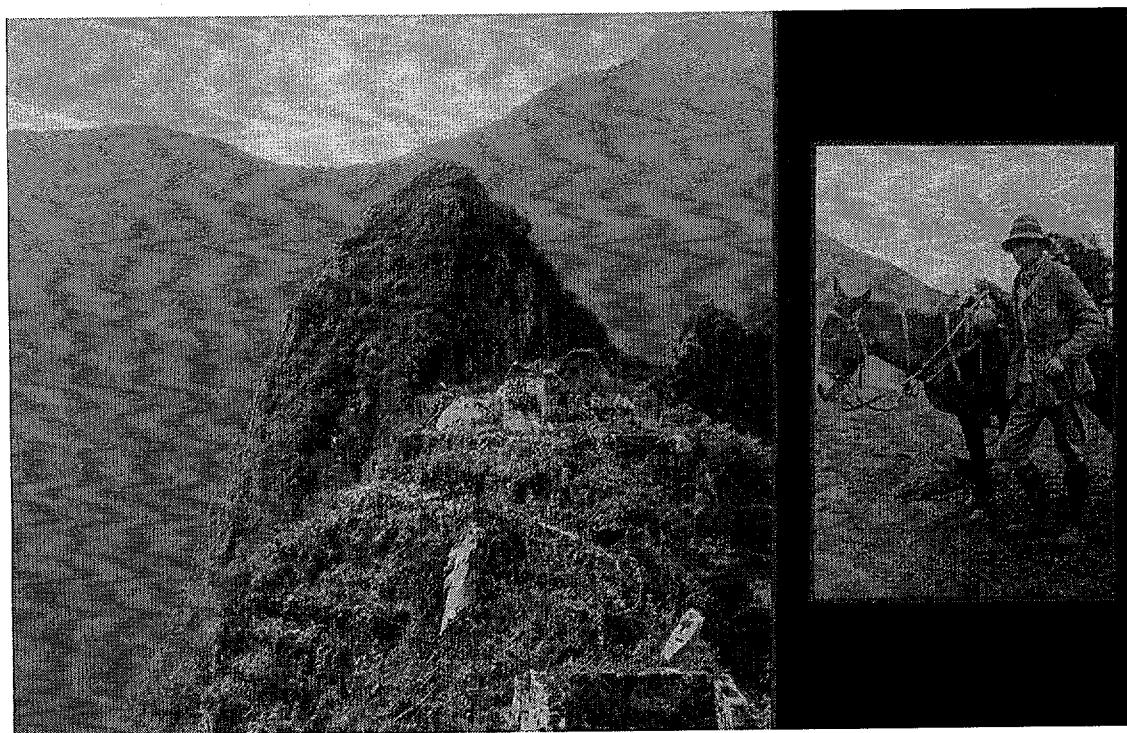
Para mucha gente, la fotografía era una nueva prueba de la habilidad humana para examinar la naturaleza aplicando métodos de la ciencia. Dentro de este ambiente resulta comprensible el interés que la técnica despertó entre numerosos científicos. Así, algunos autores han señalado cómo la mayoría de los primeros fotógrafos tenían una formación científica destacando, en este sentido, Fox Talbot, Brewster y R. Hunt (Jäger, 1995, 317). La fotografía constituyó también el tema principal de discusión en la reunión de 1839 de la *British Association for the Advancement of Science* (BAAS). En los países en que alcanzó una rápida difusión, la fotografía se asoció muy pronto a la investigación científica (Jäger, 1995, 318).

Habría, no obstante, que esperar un tiempo para que estos textos se vieses acompañados de las necesarias reglas que unificasen estas representaciones científicas y consensuasen las pautas y convenciones para representar cada elemento. Estas dificultades por determinar normas de representación se veía acompañado de la creencia, bastante general, de que el conocimiento era «relieved by flashes of sentiment» (Klingender, 1968, 76). En este sentido, el gusto por lo pintoresco y lo romántico se advierte en muchos dibujos topográficos y de arquitectura. Durante la mayor parte del s.XIX la interpenetración de la perspectiva científica y la artística continuó siendo muy fuerte (Jäger, 1995, 318). El uso de la fotografía oscilaba y se dividía en mundos considerados hoy dispares como la investigación científica, las actividades de aficionados y los pasatiempos artísticos.

Entre las pioneras aplicaciones científicas de la fotografía podemos destacar la representación fotográfica de especies biológicas. A principios de los años 50 del s.XIX se ideó el proyecto de reproducir fotográficamente las especies más interesantes del Museo nacional de Historia Natural de Francia. La realización de las fotografías se encargó a los hermanos Bisson, que realizaron 40 negativos (Marbot, 1999, 15). La publicación, prevista en diez entregas, empezó en 1853 bajo el título *Photographie zoologique ou représentation des animaux rares des collections du Muséum d'histoire naturelle*. Redactada por L. Rousseau y A. Devéria⁴⁷, su edición constituyó todo un acontecimiento en el mundo científico parisino. Este proyecto, que presentaba en 60 láminas los especímenes más interesantes del museo, despertó el interés y los comentarios positivos de la *Académie des Sciences*. El conocido crítico fotográfico E. Lacan, señaló el interés de tener bajo los ojos “l’individu même” y no un dibujo más o menos exacto. El reemplazo y substitución del original se creía completa.

Desde muy pronto se vislumbraron las posibilidades que la fotografía podía ofrecer a los estudios astronómicos. Así, en una fecha tan temprana como 1840 W. H. Goode, de la universidad de Yale, comenzó a tomar daguerrotipos desde un microscopio solar (Hirsch, 2000, 44). También J. A. Whipple (1822-1891) llevó a cabo diferentes experimentos con los astrónomos de la universidad de Harvard.

⁴⁷ Respectivamente grabador y conservador del gabinete de *Estampes* de la *Bibliothèque impériale*.



44-. Templo principal y el Intihuatana de Machu Picchu, Foto Herman Tucker (1911) e Irma Bingham III (1912). [© Peabody Museum of Natural History, Yale University, New Haven].

La finalidad perseguida era obtener un daguerrotipo de la luna. Hacia diciembre de 1849 empezó a desarrollar el mayor telescopio del mundo y un año después obtenía un daguerrotipo de una estrella⁴⁸.

Las aplicaciones científicas de la fotografía se sucedieron a lo largo de la década de los años 50, incrementándose exponencialmente conforme avanzaba el siglo del s.XIX. Los diversos experimentos se orientaron también hacia la posibilidad de obtener fotografías en condiciones de luz difíciles. Así, en 1840, Goode y Benjamin Silliman intentaron obtener daguerrotipos utilizando una iluminación artificial. En 1850 Silliman realizó con éxito varias tomas utilizando 50 pares de Baterías Bunsen de carbón (Hirsch, 2000, 44).

En el campo de la medicina las primeras fotografías parecen haber sido las fotomicrografías (Torres, 2001, 28), destacando los daguerrotipos realizados por A. Donné en la *Charité* de París en 1840. Por otra parte, el médico de Cincinnati H. Silver construyó un aparato que permitía proyectar directamente sobre una pantalla la operación quirúrgica que se estaba practicando, en ese mismo momento, en otra sala, lo que permitía suprimir la presencia agobiante de los asistentes alrededor de la mesa. En Estados Unidos se tomaron numerosos retratos de médicos trabajando (Torres, 2001, 28).

La fotografía también se aplicó rápidamente a la neurología y a la psiquiatría. Los estudios fotográficos se centraron, durante años, en el rostro humano. Así, desde 1852 el médico francés Duchenne de Boulogne fotografió a sus enfermos de trastornos neurológicos con la pretensión y la esperanza de

⁴⁸ Sus tomas de la luna fueron incluidas en Julio de 1853 en el *Photographic Art Journal*, gracias a lo cual muchas personas pudieron observar y contemplar la superficie de la luna (Hirsch, 2000, 45).

tipificarlos. También la fotografía del interior del cuerpo humano se inició en la segunda mitad del s.XIX. Cartaz realizó las primeras fotografías de la laringe y, hacia 1865, Roseburg construyó un oftalmoscopio especial para fotografía. En España, las posturas más conservadoras de períodos como la Restauración no favorecieron la utilización de la fotografía en estos campos.

El descubrimiento de la fotografía tuvo lugar en el momento en que se constituían todas las disciplinas científicas, exactas o humanas. Todas ellas, como las ciencias naturales, la arqueología o el arte, tenían una enorme necesidad de representaciones exactas que constituyesen documentos de trabajo. Tenían, pues, necesidad de fotografías. En este sentido no resulta casual que fueran precisamente científicos y físicos quienes primero la valoraron y practicaron. Algunos de ellos, como Arago y Gay-Lussac, también serían quienes insistieron, instantáneamente desde 1839, en promover su difusión.

La ciencia, apoyada en los fundamentos racionalistas, apoyó y promocionó la fotografía como uno de los instrumentos, inventados gracias al progreso humano, más válidos e imprescindibles para su avance. La fotografía corroboraba la percepción de que lo que se veía era verdad. Hacia finales del s.XX sin embargo, con la fotografía plenamente integrada en todos los ámbitos, se evolucionaría hacia la percepción de que lo que puede ser visto no siempre es verdad (Hirsch, 2000, 45).

II. 3.4. Fotografía y Antropología

Desde el momento en que se anunció públicamente la fotografía surgió, como hemos señalado, la idea de aplicarla a las más diversas ciencias. Considerada una simple plasmación de la realidad, no se concibió, en estos primeros momentos, el grado de intervención del autor. Una de las primeras ciencias en aplicarla fue la antropología, por entonces en plena definición. Diversas circunstancias, como el descubrimiento e interés político hacia otros continentes, produjeron una renovada atención hacia estas tierras y sus habitantes.

El interés de la antropología por la fotografía es, pues, muy antiguo y sus relaciones a lo largo de este tiempo han sido complejas. Desde nuestra perspectiva la incorporación de la técnica a esta ciencia resulta especialmente interesante por la posterior repercusión de sus pautas en la arqueología. Los antropólogos creyeron que, con ella, podrían observar, clasificar y estudiar la diversidad humana. En definitiva, ver al “otro”. La interrelación entre ambas hizo que pronto se acuñase un término específico, *anthropological photography*, para referirse a la fotografía realizada dentro de esta ciencia. Su finalidad principal ha sido proporcionar datos específicos que incrementasen el conocimiento antropológico, obtener una imagen precisa de cómo eran otros pueblos, poder conservarla y coleccionarla. De esta forma se podrían establecer las deseadas comparaciones (Boëtsch, 1995, 57). Sin embargo, la fotografía antropológica no puede ser tratada como un bloque monolítico. Existe una gran diferencia entre las fotografías tomadas en 1865 y, por ejemplo, 1915 (Edwards, 1997, 1).

Las primeras aplicaciones de la fotografía a la antropología se produjeron muy pronto. Así, la *Société ethnologique* de París proyectó, en los años 40 del s.XIX, un “musée photographique” de las razas

45-. Sheikh de Qariatein con sus hijos, en Palmira. Según Devin (1995). [© *École Biblique et Archéologique Française de Jérusalem*, nº 417].



humanas (Krech, 1984, 8-10; Starl, 1994, 47). Se insistía, entonces, en cómo estos Museos o galerías podían ayudar al avance de los estudios sobre antropología física y etnología. Sólo seis años después del descubrimiento de la nueva técnica, Serres publicó un artículo titulado “Observations sur l’application de la photographie à l’étude des races humaines” que indicaba un marcado interés hacia la fotografía (Boëtsch, 1995, 57). Desde 1845 la fotografía apareció ya, como objeto de estudio, en las colecciones antropológicas: se exponían cráneos, vestimentas, joyas, moldes, etc. (Beaugé, 1995, 45).

Durante la segunda mitad del s.XIX la fotografía se convirtió en un instrumento de primer orden en el acercamiento científico a las culturas extranjeras. Parecía ser un útil fundamental en la difusión de los datos y en una novedosa discusión científica. Algunos antropólogos como G. Lebon recomendaron el uso sistemático de la fotografía. Buena muestra de este interés fue el trabajo de Broca *Instructions générales pour les recherches anthropologiques à faire sur le vivant* (1864). Los antropólogos debían proporcionar siempre varios encuadres determinantes: el rostro de frente y de perfil y el cuerpo de frente, con los brazos extendidos. Este temprano trabajo preconizaba la necesaria sistematización y el uso de las escalas para mostrar las medidas exactas del cuerpo (Boëtsch, 1995, 56).

Comenzaron a aparecer entonces obras con normativas acerca de cómo debían realizarse estas fotografías antropológicas. También se buscaba incrementar la presencia del documento fotográfico para posibilitar la comprobación de las teorías argumentadas. A pesar de esto, la inclusión de la fotografía no fue tan abundante ni tan inmediata como habría querido Broca⁴⁹ (Boëtsch, 1995, 56).

Destacan, no obstante, algunas iniciativas como la protagonizada por los hermanos Bisson. En 1841 comenzaron a registrar, mediante daguerrotipos, una serie de 200 “retratos” de indígenas que Dumontier había realizado en 1840 mediante “Physionotypes” o vaciados de su viaje a Nueva Zelanda (Starl, 1994, 47). El daguerrotipo recogía, pues, la imagen de un vaciado realizado a partir de los indígenas. No sería el único proyecto antropológico en el que participaron los Bisson. Entre 1819 y 1829 el conocido antropólogo S. Berthelot había recogido diferentes especímenes en las islas Canarias. De vuelta a Francia el antropólogo francés obtuvo, en 1835, varias subvenciones por parte del Ministerio

⁴⁹ Como en el Boletín y las Memorias de la *Société d’anthropologie* de París.

de Instrucción Pública que posibilitaron la publicación de su *Histoire Naturelle des Îles Canaries* (1842). Ilustrada con una litografía que mostraba nueve cráneos de frente y de perfil, su pie de figura indicaba “Ethnographie canarienne, lithographie d’après les daguerréotypes des Bisson” (McCauley, 1999, 57). Pertenecientes a tribus diferentes, el fuerte parecido detectado entre ellos probaba, en su opinión, la existencia de un ancestro común. Todavía se conservan seis de sus daguerrotipos en el Museo del Hombre (París) bajo la denominación *Type des îles Canaries, Crâne, vers 1842* (McCauley, 1999, 57).

Otro antropólogo favorable a la utilización de la fotografía fue el francés Roland Bonaparte, descendiente de Napoleón. Convencido del papel que debía ocupar esta técnica en el estudio de las diferentes razas humanas mandó fotografiar, en 1882, los indios Kaliña que estaban siendo exhibidos en París (Suermondt, 1996, 139). Poco después, y con motivo de la *International Colonial and Export Exhibition* de Amsterdam (1883) encargó fotografiar los indígenas de Surimán. Siguiendo las normas de la fotografía de antropología cada uno de los indígenas fue retratado dos veces: una vez de cara y otra de perfil, con un fondo neutro de color blanquecino y una luz uniforme. Poco después Napoleón publicó *Les habitants de Suriname*, con fotografías a toda página de los indígenas. Incluyó, además, los datos antropométricos, como la circunferencia del cráneo, el color de ojos y la forma de la nariz (Suermondt, 1996, 141).

Bonaparte declaró cómo pretendía lograr una “monography of man (...), the study of his “physique” and its manifestations”. En su manera de fotografiar los indígenas del Surimán se adhirió a los códigos de Broca para la fotografía antropométrica. Los retratos debían ser tan sobrios como fuera posible. Aunque se permitían los adornos y joyas propios de cada cultura, no debían expresarse emociones ni humor. De esta forma se lograrían los retratos más adecuados para la comparación (Suermondt, 1996, 142).

En el último tercio del s.XIX se realizaron miles de fotografías de los nativos, siendo comúnmente coleccionadas por los administradores occidentales como un recuerdo de su estancia en esas tierras. También fueron adquiridas por los antropólogos, que las usaban con un propósito científico, cuando no podían tomarlas ellos mismos. Tanto los fotógrafos como los antropólogos representaron a los indígenas de innumerables maneras e hicieron uso de todos los retratos posibles (Suermondt, 1996, 142).

Otra obra antropológica que incluyó la fotografía de una manera destacable es la de E. Chantre y L. Bertholon. Las *Recherches anthropologiques dans la Berbérie orientale: Algérie, Tunisie, Tripolitaine* (1912) incluía interesantes datos sobre la antropometría, etnografía y diferentes aspectos de estos territorios. Los autores incluso hablaban de la necesidad científica de incluir, como pruebas de sus argumentaciones, los documentos fotográficos. Además, el investigador había pasado a asumir la realización de buena parte de las fotografías: “Il n’est plus possible de nos jours de décrire un peuple sans présenter à l’appui des observations somatiques de nombreuses illustrations judicieusement choisies. Nous avons donc fait dans nos recherches une large part à la photographie (...) Une grande partie des photographies est due à nos soins” (Beaugé, 1995, 48).

A pesar de las crecientes dudas sobre las observaciones realizadas a partir de la fotografía, las aplicaciones de la técnica en antropología continuaron. Así, por ejemplo, el arqueólogo suizo Deonna



46.- Músicos moros (Tánger). 1888.
Según Garófano Sánchez, R.,
(2002, nº 235).

nos indicaba, en 1922, la utilidad de ciertas composiciones fotográficas para la antropología. Este método consistía en superponer, en una misma placa y siempre con el mismo tamaño, imágenes fotográficas de diversas personas. El objetivo residía en la creencia de que se podía obtener una vista que mostrase, no ya los rasgos específicos de cada individuo, sino las características específicas de la familia, de la raza, los diagnósticos de las enfermedades, etc. Con estos experimentos Galton obtuvo imágenes que parecían apuntar a un tipo craneal determinado (Galton, 1885; Deonna, 1922, 93).

De especial importancia para la definición de la moderna antropología resulta el trabajo de B. Malinowski. En su trabajo etnográfico de las islas Trobriand (Papua-Nueva Guinea) estableció, entre 1914 y 1918, metodologías fundamentales para el moderno trabajo de campo antropológico. Para Malinowski el acto de fotografiar era parte intrínseca de su trabajo. Desempeñaba un papel fundamental en la formulación de sus textos. En este trabajo de campo, las fotografías eran utilizadas para probar experiencias y verificar la validez científica de las interpretaciones (Miller, 1997, 67). Aún careciendo de una intención específicamente científica y de su posible idealización las fotografías de pueblos no occidentales se han seguido utilizando en la antropología y la etnografía. Existió una gran atracción por los datos etnográficos que proporcionaban en cuanto a vestimenta, viajes y costumbres⁵⁰, aunque poco a poco fue creciendo el cuestionamiento de los datos que ofrecían.

En la Península Ibérica la fotografía también se consideró como una técnica de gran utilidad. Se pensaba que transmitía imágenes “objetivas” de otros pueblos. El Museo Nacional de Antropología

⁵⁰ Los expertos dieron una dimensión antropológica a estos datos de igual forma que hicieron con otras fotografías de campesinos y grupos marginales en el Oeste de Europa (Naranjo, 1997, 74).

se fundó en 1875, en un momento en que la fotografía era aún relativamente reciente y minoritaria (Adellac, 1996; 1998, 110). Uno de los acontecimientos significativos para la aplicación de la fotografía a los estudios antropológicos fue la Exposición General de las Islas Filipinas, que tuvo lugar en el Parque del Buen Retiro (Madrid) en 1887. A pesar de que las tomas no fueron realizadas con una intención científica resultan de gran valor de cara a un análisis cultural, histórico, económico, social y estético⁵¹ (Naranjo, 1997, 77).

Dentro del proyecto de mediados del s.XIX de la Comisión Científica del Pacífico se incluyó la fotografía como uno de los medios, junto al dibujo, de lograr un registro útil para los estudios de la Comisión⁵². Durante un largo viaje por los territorios americanos de la Corona española Rafael Castro Ordóñez tomó fotografías con una temática muy variada incluyendo también la naturaleza antropológica (Naranjo, 1997, 74). En esta categoría antropológica destacan, sobre todo, las realizadas sobre los indios Mapuche de Chile. Estos retratos tenían unas marcadas pautas, con fondos de colores neutros. Las manos debían colocarse en posición natural, extendidas y sobre las rodillas. Esta posición se repetía, determinando una norma que pretendía posibilitar la búsqueda comparación.

Poco a poco los investigadores empezaron a asumir, también en España, la realización de tomas para sus estudios antropológicos. En esta evolución se creó el Archivo de *Etnografía i Folklore de Catalunya* (1915) que, en 1922, publicó el *Manual per a Recerques d'Etnografia de Catalunya*, uno de los primeras guías metodológicas para la investigación etnográfica de España y en la que la fotografía desempeñaba un papel fundamental (Naranjo, 1997, 78). Poco después, investigadores como T. Carreras i Artau y J.-M. Batista i Roca incorporaron la fotografía etnográfica sistemática como una técnica auxiliar de su trabajo de campo (Naranjo, 1997, 78). La popularidad de la fotografía estereoscópica contribuyó también a divulgar vistas de diferentes pueblos y culturas. Sus colecciones conocieron una gran expansión; a través de ellas cualquier persona podía tener acceso a otras culturas (Adellac, 1998, 114). Sus tomas proporcionaron, en muchas ocasiones, las primeras imágenes que llegaban a occidente sobre las más diversas culturas.

En definitiva, podemos señalar cómo la antropología valoró, desde un momento muy temprano, la utilidad y valiosa documentación que proporcionaba la fotografía. Las imágenes de otras razas y culturas mostraron, durante el siglo XIX y buena parte del XX, la mirada de los occidentales hacia el mundo exterior. Esta actitud se puede observar en las sucesivas Exposiciones Universales celebradas en Europa, desde la de Londres (1851) hasta la de Bruselas (1897). El objetivo último de estas muestras era mostrar los adelantos y logros del mundo occidental, de su industria y de su ciencia. Frente a estas mejoras se “exponían” las tribus de países lejanos. El progreso occidental destacaba especialmente frente al panorama que ofrecían otros pueblos. Sin embargo, frente a estas representaciones estereotipadas también existieron otras como la de E. Lane, autor de la obra *The manners & Customs of the Modern Egyptians* (1835).

⁵¹ Precisamente uno de los fondos principales del Museo de Antropología fue el desaparecido Museo-Biblioteca de Ultramar, creado para acoger las colecciones generadas por la Exposición General de Islas Filipinas (Adellac, 1998, 113). El Museo de Antropología también acogió fotografías que muchos particulares, autores de las tomas, enviaban (Adellac, 1998, 112).

⁵² Proyecto al que haremos alusión en el Capítulo VI.

El gran momento de expansión del uso de la fotografía en las investigaciones antropológicas en países como Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos fueron las décadas de 1850 y 1860. Posteriormente, la antropología fue definiendo una nueva metodología, más cuidadosa respecto a las pautas fotográficas, que se aprecia a partir de 1880. Esta desconfianza y menor utilización se debió quizás a la percepción de que los retratos antropológicos no transmitían el tipo humano y los individuos eran negados en tanto que individuos (Boëtsch, 1995, 57). Esta idea incidía en cómo la fotografía informa más sobre el individuo que toma la imagen que sobre el que es fotografiado, idea que sería más adelante desarrollada por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1982). Así, las tareas cotidianas más normales se dejaban de lado y se enfatizaban los aspectos más exóticos, los más “salvajes”. La puesta en imagen del otro, del “salvaje”, lo fijaba y tipificaba.

La desconfianza que, como hemos visto, se instauró en la práctica antropológica hacia la fotografía no significó que esta ciencia abandonase su uso. En la actualidad se puede hablar incluso de la moderna disciplina de la Antropología visual, dominada por dos tendencias principales. La primera se dedica al estudio de la cultura en el cine y la fotografía, que incluye el análisis crítico del material fotográfico producido y usado en el pasado así como el estudio de las relaciones de poder que permitieron un determinado conocimiento antropológico⁵³. La segunda se refiere a la antropología de los sistemas visuales, con el uso actual de la fotografía dentro de comportamientos humanos específicos (Ruby, 1995; Edwards, 1997, 2). En el fondo se trata de comprender, como ha destacado E. Edwards “el cambiante valor antropológico adscrito a esas imágenes” (Edwards, 1997, 2).

En general podemos concluir admitiendo cómo tanto los antropólogos como los fotógrafos contribuyeron, de manera significativa, a las concepciones construidas respecto a los pueblos no europeos. La adopción de la fotografía se produjo en un contexto en que los gobiernos occidentales contemplaron la teoría de Darwin como una justificación para sus políticas imperialistas. Desde su punto de vista, estos pueblos estaban viviendo en una niñez cultural y correspondía al hombre occidental introducirlos en la civilización (Suermondt, 1996, 141).

Desde la perspectiva actual podemos reflexionar cómo la puesta en imagen del otro no nos informa sobre él sino, de hecho, sobre nosotros mismos (Boëtsch, 1995, 60). En este sentido, las fotografías permiten apreciar las concepciones que, en cada época, han dominado sobre los nativos. La visión ilustrada del s.XVIII le observaba como el noble salvaje que vivía en armonía con la naturaleza. Esta aproximación se observa aún en el s.XIX en las fotografías anónimas de Kojo-A-Slen-Gri del *Rijksmuseum* de Amsterdam⁵⁴. Sin embargo, esta visión ilustrada del s.XVIII contrasta con la dominante del s.XIX, de tipo positivista. De acuerdo con los nuevos puntos de vista “his place on the ladder of mankind should be commensurate with the stage of development which he had reached” (Suermondt, 1996, 143). Se trataba de realizar una historia natural del hombre, un inventario fotográfico de los tipos que los contemporáneos veían como representativos del hombre primitivo, antecedente evolutivo del hombre occidental.

⁵³ Dentro de esta corriente podemos mencionar los trabajos de J. Collier (1967), P. Liosos (1995), E. Edwards (ed., 1992b) y M. Banta y C.M. Hinsley (1986).

⁵⁴ Una de estas vistas fue publicada en *L'Exposition d'Amsterdam et la Belgique aux Pays-Bas* (1883). En ella la postura adoptada se asemeja a la de la escultura griega clásica (Suermondt, 1996, 143, fig. 89).

Ante estos objetivos, la fotografía mostró su idoneidad. Ningún otro medio era capaz de capturar, en un “tipo”, la esencia abstracta de la diversidad humana. En parte, el buen recibimiento que la fotografía había tenido se basó en su capacidad de retratar una identidad. El éxito del retrato habría sido consecuencia de esta “utilidad social”. Sin embargo, las fotografías de los no europeos se construyeron de manera diferente. En efecto, las vistas de los no occidentales se realizaron con la finalidad de retratarlos, no como personas, sino como representativos de un tipo. La individualidad y singularidad, exaltada en los retratos burgueses occidentales, era aquí ignorada por medio de sus trajes tradicionales o por una pose rígida, sistematizada y prefigurada, que les constituía en objetos de estudio.

CAPÍTULO III

LA FOTOGRAFÍA ARQUEOLÓGICA EN FRANCIA

III. 1. La fotografía en la Arqueología Francesa de los ss.XIX y XX

III. 1.1. Los primeros pasos. De 1839 a 1851

Desde el momento en que, el 7 de Enero de 1839, se anunció en París la invención de la fotografía se indicó la posibilidad de aplicarla a los estudios arqueológicos. La nueva técnica de reproducción parecía reunir cualidades de gran interés. Así lo señaló François Arago en este primer anuncio público, aludiendo especialmente a la ayuda que la fotografía podía proporcionar a las ciencias y, más concretamente, a la arqueología. En efecto, Arago señaló cómo “pour copier les millions d’hiéroglyphes qui couvrent même à l’extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnac, etc., il faudrait des vingtaines d’années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail” (Jammes, 1981, 81).

Sus palabras señalaban algunas de las claves para entender la entusiasta recepción de que fue objeto la fotografía y han sido analizadas recientemente en algunos interesantes estudios (Brunet, 2000, 99-112). La nueva técnica apareció en un momento histórico fuertemente influenciado —en países como Gran Bretaña y Francia— por las repercusiones de la industrialización. Se concedía gran crédito a los medios mecánicos y científicos mientras que se desconfiaba de los dibujos y grabados. Paralelamente se produjo el incesante descubrimiento de nuevas culturas de la Antigüedad, con la consiguiente necesidad de documentarlas como un primer paso para iniciar su conocimiento.

La aplicación de la fotografía a la arqueología en Francia debe abordarse teniendo en cuenta la favorable acogida social que tuvo el invento. Esta temprana difusión permite comprender sus ritmos de adopción y los usos que se le dieron. La nueva técnica despertó desde el comienzo una gran curiosidad. Algunas personalidades como Regnault, Victor Hugo o Delacroix manifestaron este asombro que les producía y llegaron incluso a practicarla (Marbot, 1999, 15). El inmediato éxito social de la daguerrotipia se expandió rápidamente a los medios científicos y artísticos (Foliot, 1986, 21). Así, tan

sólo dos meses después del discurso de Arago la *Comission des Monuments Historiques* expresó el deseo de utilizarla para realizar un inventario iconográfico de los edificios más antiguos y representativos de Francia (Foliot, 1986, 21).

Por su parte, la ciencia arqueológica se encontraba, después de la conocida expedición de Bonaparte a Egipto, en plena expansión y difusión. Bajo el impulso de la *Commission des Arts et des Sciences*, se abordó este inmenso trabajo de exploración y documentación del país del Nilo. Este proceso de “redescubrimiento” cambió la percepción europea de las culturas orientales. Pero no sólo Oriente Próximo se abrió a las nuevas exploraciones. Entre 1809 y 1814 se pusieron a punto nuevos métodos de excavación en Roma. En efecto, los arquitectos pensionados de la *Académie de France* comenzaron a realizar sondeos cuya finalidad no era el hallazgo de objetos, sino la documentación de estructuras.

El primer tercio del s.XIX fue fundamental para la definición de una conciencia de salvaguarda y respeto hacia el patrimonio nacional. Después de la Revolución de 1789 ciertas actuaciones anticlericales habían conllevado la ruina de numerosos edificios religiosos. Ante esta situación no solamente el gobierno sino también intelectuales como Victor Hugo o Mérimée se comprometieron en la defensa y restauración de los monumentos. Estos años significaron una inflexión respecto a la relación de la sociedad francesa con su herencia cultural (Chlumsky, 1999, 82). Dentro de este contexto se produjeron las primeras aplicaciones de la fotografía al estudio de monumentos. Así, disponemos de testimonios que indican cómo el mismo Daguerre realizó, en 1839, vistas del Louvre, del presbiterio de Notre-Dame y del Palais Royal (VVAA, 1980, 11). Uno de los primeros investigadores en aplicar la fotografía a sus estudios fue Léon de Laborde. Una vez incorporado a la práctica fotográfica, este conde francés desempeñó, a partir de 1851, un papel esencial en el registro fotográfico de los monumentos franceses (Dewachter, Oster, 1987, 13).

Durante estos primeros años destacan las iniciativas individuales que intentaron incorporar la fotografía a los estudios arqueológicos. Los viajeros proporcionaron, en numerosas ocasiones, los primeros testimonios fotográficos sobre los vestigios de la antigüedad. En ocasiones se trataba de los primeros documentos, en otras, constituían una fuente de documentación alternativa a los grabados y dibujos. En los viajes emprendidos dentro de la tradición del *Grand Tour* a diversos países de Oriente, la fotografía fue reemplazando al carnet de notas y al croquis. Las fotografías de los viajeros se guardaban como recuerdos o formaban álbumes, a la venta mediante suscripciones. Con ello se transformaba el tradicional relato de viajes.

Los comentarios que acompañaban a los primeros daguerrotipos tuvieron como tema fundamental la grandeza y la decadencia de la Antigüedad (Feyler, 1993, 113). Muy en consonancia con el espíritu romántico de la época, las ruinas se percibían como un objeto de meditación melancólica. Quizás una de las publicaciones monumentales más significativas de la época fueron las *Excursions daguerriennes représentant les vues et les monuments les plus remarquables du Globe* publicadas entre 1841 y 1843 en París. Mediante una edición innovadora para la época, Lerebours pretendía reproducir daguerrotipos que ilustrasen los diferentes paisajes y monumentos de Europa, Oriente Próximo y América. Una de las dificultades principales era lograr disponer del material gráfico necesario. Para

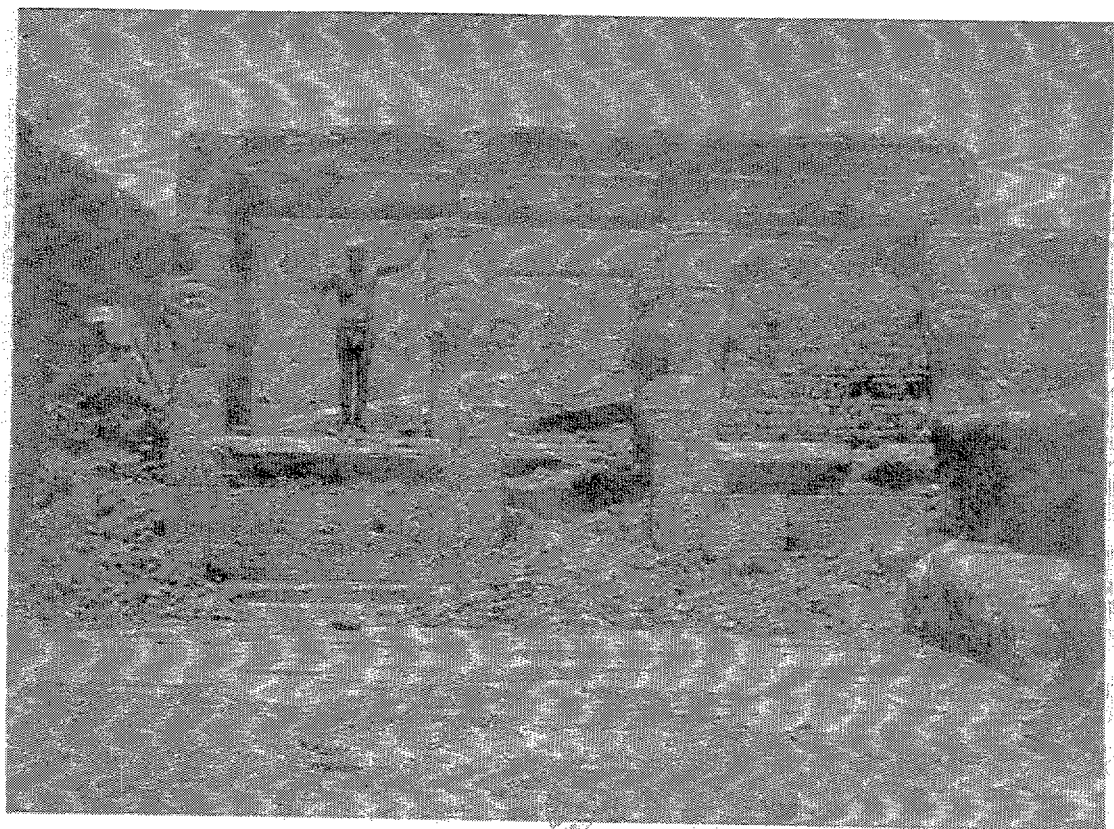


47-. La extensión de la práctica fotográfica en Francia: Honoré de Balzac fotografiado por Félix Nadar. Hacia 1850. [© Archives Photographiques, París. SPADEM].

ello, Lerebours encargó una serie de vistas del Mediterráneo a, entre otros, el pintor H. Vernet, y al daguerrotipista Goupil-Fesquet (Foliot, 1986, 21). Una vez que Lerebours consiguió las tomas comenzaba el segundo paso: la elaboración de grabados a partir de los originales fotográficos, única forma de que las vistas se publicasen. Finalmente, sólo se utilizaron 114 daguerrotipos de los 1200 que se habían reunido para la edición (Starl, 1994, 47). A pesar de que casi todas las ilustraciones se publicaron como aguafuertes también se imprimieron tres daguerrotipos mediante el procedimiento de Fizeau (Jammes, 1981, 15).

Característico de este tipo de ediciones, en las *Excursions daguerriennes* encontramos mezcladas vistas de lugares como París, Roma, Moscú o Luksor. Entre las 114 láminas podemos mencionar las primeras tomas arqueológicas, realizadas por H. Vernet y Goupil-Fesquet en Luksor. La participación del canadiense Joly de Lotbinière nos permite conocer también vistas que documentaron, en 1840, el estado de los propileos de la acrópolis de Atenas, el Partenón y el valle de los Reyes (Foliot, 1986, 21). La obra de Lerebours incluyó también tres vistas de España. En su concepción y elección de los temas se advierte una marcada aproximación romántica: las tres se centraron en Andalucía y mostraban restos de la cultura musulmana. Las *Excursions* de Lerebours se inscribían en la tradición de los *Keepsakes* de moda en la época. Carente de cualquier pretensión científica, el editor había recurrido a la fotografía porque la consideraba una mejora respecto a las técnicas artísticas tradicionales, una ayuda para los dibujos o litografías (Nir, 1985, 34).

Algunos eruditos incorporaron, ya en esta época, la cámara fotográfica a sus estudios, reemplazando o complementando los anteriores dibujos. Éste fue el caso de J.-P. Girault De Prangey, quien publicó sucesivas obras (1846, 1851) ilustradas con litografías realizadas a partir de sus daguerrotipos (Aubenas, 1999, 20). Girault de Prangey comenzó sus estudios sobre la arquitectura antigua en 1832. De estos momentos se han conservado algunos dibujos de edificios de la Península Ibérica en los que



48-. Vista del Gran templo de Denderab. 1850. Positivo en papel salado a partir de negativo de papel. Colección Prisse d'Avesnes. [© *Bibliothèque nationale de France. Département des Estampes et de la Photographie*. Foto Maxime du Camp].

prestó una especial atención a la ornamentación arquitectónica. Su viaje a Tierra Santa fue, de hecho, una extensión de sus investigaciones sobre la arquitectura musulmana de Sevilla y Granada. En 1842 emprendió esta ruta desde Marsella, acompañado por varias cámaras y lentes. Las etiquetas de sus placas nos permiten conocer que los daguerrotipos más antiguos se hicieron en 1843 en Egipto y los últimos en 1844 en Baalbek y Constantinopla (Nir, 1985, 40).

Girault de Prangey constituye una de los escasos ejemplos de daguerrotipistas de los que hemos conservado los originales (Gernsheim, Gernsheim, 1969). Su excepcional estado de conservación ha permitido identificar sus preferencias y objetivos. Sus tomas mantuvieron siempre un propósito muy determinado, centrado en el estudio de la arquitectura musulmana. No se trataba de la obra de un viajero que recopilaba recuerdos de su viaje, sino de unas vistas realizadas para poder abordar un estudio posterior. En este sentido, fotografiaba los edificios en los que estaba interesado desde varios puntos de vista. Fue, de hecho, el primero en apreciar las posibilidades de los primeros planos.

También Viollet-le-Duc intentó, desde principios de los años 40 del s.XIX, obtener daguerrotipos de varios detalles de Notre-Dame de París, catedral cuya restauración planeaba. Varias facturas han demostrado cómo el arquitecto se dirigió a los ópticos Lerebours y Kruines para encargarles daguerrotipos que reprodujesen aspectos como la fachada, los tímpanos y los arcos de la catedral. Lamentablemente estos documentos se perdieron aunque testimonian, ya en 1842, el interés que un profesional de la arquitectura tenía hacia la naciente técnica fotográfica (Christ, 1980, 3). Años después, en 1866, señalaría



49-. Excavaciones de Victor Place en Khorsabad, una de las primeras aplicaciones de la fotografía en la excavación arqueológica (I). [© *Archives Nationales*, París. Calotipo adjunto al informe del 20 de abril de 1852 (nº 7)].

cómo «la photographie a conduit naturellement les architectes à être plus scrupuleux encore dans leur respect pour les moindres débris d'une disposition ancienne, à se rendre mieux compte de l'architecture, et leur fournit un moyen permanent de justifier leurs opérations» (Chlumsky, 1999, 82). Otro destacable viajero daguerrotipista de la época fue Jules Itier¹, quien fotografió, entre 1845 y 1846, el valle del Nilo hasta *Philae*, dedicándole un total de 30 daguerrotipos (Gimon, 1981; Aubenas, 1999, 20).

III. 1.2. Los inicios de la fotografía en la Arqueología científica francesa (1851-1875)

A partir de 1851 se produjeron varios hechos que influyeron en el inicio de una aplicación diferente de la fotografía a los estudios arqueológicos e históricos. La creación de ciertas instituciones ayudó a conformar una nueva percepción de la fotografía en Francia. Entre ellas destaca la *Société Héliographique* (enero de 1851) asociación puramente “artistique et scientifique” compuesta de “hombres deseosos de apresurar los perfeccionamientos de la fotografía” (Gautrand, 1994, 96).

Por otra parte se incrementó la organización de la investigación arqueológica que se venía desarrollando a lo largo del siglo XIX. La introducción del registro fotográfico conllevó toda una serie

¹ Sobrino del miembro del *Institut d'Égypte* Dubois-Aymé.

de transformaciones. Personalidades como Th. Gautier declaraban ahora una opinión favorable respecto a la fotografía: «Nous ne pouvons que remercier les courageux photographes d'avoir fourni à la science et à l'art des nouveaux éléments et des nouvelles images» (Gautier, 1862; Chlumsky, 1999, 81).

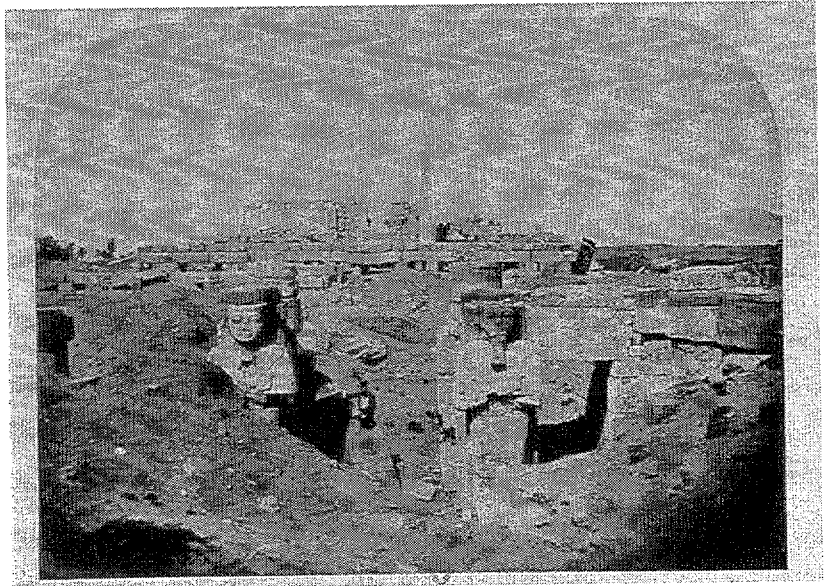
Durante este período se sucedieron también numerosos viajes en los que la novedosa técnica del calotipo —o procedimiento de negativo papel— se fue introduciendo. Así, se produjeron los viajes a Egipto y Oriente de M. Du Camp (1850), Félix Teynard (1851-52), John Greene (1854), V. G. Maunier (1854-1855), Th. Déveria (1859) y A. Salzmänn (1854). Todos ellos proporcionaron novedosas imágenes que se expandieron por los centros de estudio occidentales (VVAA, 1980, 11). Las nuevas técnicas fotográficas se aplicaron rápidamente a las misiones auspiciadas por el gobierno francés. De esta forma, Bayard realizó, entre 1845 y 1848, una importante colección de vistas de monumentos y edificios de París (VVAA, 1980, 11). A partir de 1851 varios fotógrafos recorrieron Francia fotografiando catedrales, iglesias, castillos, ciudades, arquitectura rural, etc. (VVAA, 1980, 11).

En este contexto se inició un acercamiento más científico a los restos históricos (Fyler, 1993, 116) que coincidía con las mayores posibilidades de las técnicas fotográficas. En este sentido, calotipos como los de A.-N. Normand y de E. Piot posibilitaron una mejor documentación de los restos arquitectónicos. En efecto, el arquitecto Normand realizó calotipos del foro de Roma cuando se estaba acometiendo la restauración del conjunto. Fuera de toda intencionalidad pintoresca, su finalidad era conseguir un aparato gráfico para sus estudios de arquitectura. Por su parte, Piot buscaba una documentación adecuada sobre los monumentos de Italia y Atenas, editada posteriormente en su *Italie Monumentale* (Frizot *et alii.*, 1994, 77). Piot, cuya obra tuvo una considerable repercusión y trascendencia en la época, proporcionaba siempre una vista de conjunto del monumento junto a detalladas vistas parciales. De esta forma intentaba mostrar aspectos como los detalles característicos del orden dórico. Otra iniciativa notable fue el acercamiento científico de Flachéron al foro de Roma. Con una actitud diferente a la de los viajeros-fotógrafos, Flachéron puso de relieve, con notable minuciosidad, las modificaciones que la acción del tiempo había producido en la zona (Frizot *et alii.*, 1994, 77).

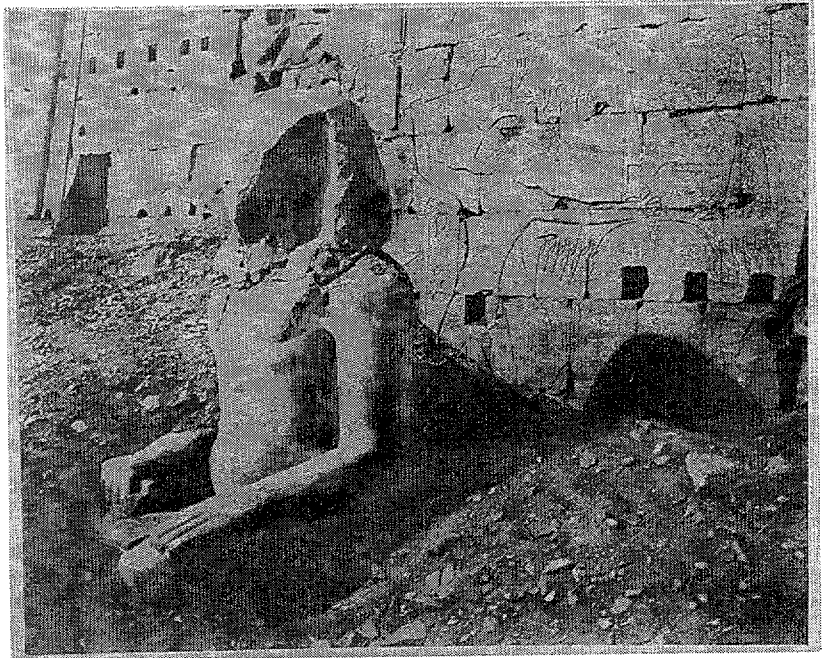
A partir de los años 60 del s.XIX comenzó el desarrollo e impulso de una arqueología científica alrededor de personalidades como Mariette, Prisse d'Avesnes, G. Rey, V. Place, Rougé y otros (Aubenas, 1999, 23). Las excavaciones de Mesopotamia, impulsadas a partir de 1850, comenzaron a incluir la fotografía gracias a acciones como la de Victor Place en Khorsabad (Pillet, 1918). Desde su puesto diplomático, Place organizó y dirigió, entre 1852 y 1855, una “excavación sistemática” en este yacimiento (Place, 1867-70; Bustarret, 1991, 7). El francés asociaba la fotografía con el proceso —dinámico— del descubrimiento arqueológico. Significaba “la posibilidad de obtener, con un negativo, un número indefinido de positivos y de enviarles las vistas de palacios, de bajorrelieves o de esculturas a medida que se produce el descubrimiento, a fin de que ustedes puedan seguir constantemente la marcha de los trabajos” (Pillet, 1962, 105).

Por primera vez en una excavación de Oriente, la fotografía era introducida y utilizada desde una perspectiva estrictamente científica (Gran-Aymerich, 2001, 540). Las vistas del ingeniero civil G. Tranchand mostraban el alcance de los trabajos que se estaban llevando a cabo. Esta utilización se vio animada por las instrucciones de la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, que hacía mención explí-

50-. Vista general de
Karnac. Hacia 1860.
Positivo albuminado a partir
de negativo sobre cristal al
colodión húmedo. Colección
Prisse d'Avesnes. [©
*Bibliothèque nationale de
France. Département des
Estampes et de la
Photographie*].



51-. Coloso de Spath en
Karnac (Tebas). 1851.
Positivo sobre papel salado a
partir de negativo papel. [©
*École des Beaux-Arts, 548 B
20 in fol., París. Foto Félix
Teynard*].



cita, no sólo de las fotografías a realizar en Khorsabad, sino de otras que mostrasen los bajorrelieves de Maltaï y Bavian. Las tomas de Khorsabad ilustraban temas muy variados, desde vistas generales de las trincheras como el trabajo de los cerca de 250 obreros, los instrumentos utilizados en la excavación, etc. Durante estas campañas, Place modificó la perspectiva de los trabajos anteriores; ya no se trataba de descubrir el mayor número posible de objetos con destino al Louvre, sino de comprender el yacimiento, su organización y evolución (Gran-Aymerich, 2001, 540).

Desde un punto de vista “científico”, la fotografía se convertía en la “sanción” a una hipótesis histórica propuesta. No existía la posibilidad de dudar de su fiabilidad. En este sentido Place llegó al extremo de condicionar su actividad a la obtención de algunas fotografías, pruebas de su actividad de cara a las Academias francesas. Su misión también tenía la finalidad de proporcionar al Louvre una

colección de piezas importante; la “enfermedad de los bajorrelieves”, como él mismo lo llamaba. A pesar de ello, se le puede considerar como un precursor de las excavaciones modernas ya que siempre prestó una especial atención a la posición de los objetos encontrados (Bustarret, 1991, 12). En este sentido ha sido señalado como uno de los primeros en formular principios para la excavación arqueológica (Gran-Aymerich, 1998, 188). Khorsabad se convertía, así, en uno de los primeros yacimientos en que intervinieron juntos un arqueólogo, un arquitecto y un fotógrafo y en el antecedente inmediato de las grandes excavaciones de las décadas siguientes.

Paulatinamente la fotografía acompañaría un mayor número de misiones. Destacan, por su importancia, las efectuadas en Asia Menor por P. Trémaux (1866) y los hallazgos de C. T. Newton en Halicarnaso (1862) (Necci, 1992, 19). Entre los primeros utilizadores de la fotografía en Oriente podemos destacar a Th. Devéria (1831-1871). Conservador del Departamento de *Antiquités Égyptiennes* del Louvre a partir de 1855, las fotografías a las que nos referimos pertenecen al viaje a Egipto que realizó, junto a A. Mariette, en diciembre de 1858 (Aubenas, 1999, 29). Durante este viaje, Devéria asistió al descubrimiento del conocido *Serapeum* de Menfis (1859) y fotografió las esculturas descubiertas (Aubenas, 1999, 29). La segunda misión arqueológica a Egipto que incluyó la fotografía fue la dirigida por E. de Rougé entre 1863 y 1864. Las fotografías, realizadas por A. de Banville, se incluyeron en la publicación de 1865 (Dewachter, Oster, 1987, 30).

También aplicó la fotografía el arqueólogo francés Louis de Clercq (De Clercq, 1881) en su viaje a Siria, Palestina, Egipto y España entre 1859 y 1860. Su misión, financiada por el Ministerio de Instrucción Pública, tenía como finalidad el estudio de los castillos de los cruzados en Siria. Su publicación *Voyage en Orient, 1859-1860, villes, monuments et vues pittoresques* recogió más de 200 vistas en dos álbumes. Posteriormente realizó cuatro álbumes de calotipos titulados *Voyage en Orient*, que recogieron sus tomas de Siria, el Líbano, Palestina y la costa mediterránea (Nir, 1985, 59).

El álbum de Maxime du Camp constituye la primera obra ilustrada con fotografías originales. Du Camp partió en 1849 hacia Egipto “encargado de una misión arqueológica” por el Ministerio de Instrucción Pública francés. El resultado se publicó finalmente entre 1852 y 1854 con el título *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie; Dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 y 1851* y nos permite, gracias a los 125 calotipos incluidos, observar fotográficamente el resultado de este viaje. El libro tuvo una acogida favorable dentro de la gran curiosidad hacia Oriente (Rouillé, 1986, 54). Dentro de los ambientes científicos destacamos su mención por parte de la *Revue Archéologique* que alababa, en 1852, su acercamiento y enfoque novedoso.

Paralelamente continuaron, en países como Francia, las investigaciones para mejorar las técnicas fotográficas y de impresión. El interés por la fotografía se aprecia en estas investigaciones que, financiadas por organismos públicos o privados, se llevaron a cabo. Sabemos incluso que importantes personalidades vinculadas a los estudios arqueológicos intervinieron en ellas. Se buscaba que la fidelidad de la fotografía pudiese llegar tal cual al erudito o lector de la obra.

Otro importante viajero-fotógrafo fue J. Greene (1822-1856) cuya obra permite observar una aproximación documental y científica (Feyler, 1993, 160). De origen americano, se formó y vivió en

París, lugar donde hoy permanece su colección fotográfica. Fue miembro de la *Société Asiatique* y de la *Société Française de Photographie* (Jammes, 1981, 103) y nos dejó una interesante producción de su paso por Egipto que asciende a más de 200 negativos sobre papel. Parte de ellos se publicaron en 1854 bajo el título *Le Nil: monuments; paysages; explorations photographiques par J.B. Greene*. Sus fotografías resultan sorprendentes y variadas. Proporcionaba a la vez una información arquitectónica inseparable de su visión artística del sitio. Fotografiaba el monumento tal y como lo descubría en su viaje, como si quisiera compartir su entusiasmo por los paisajes y los lugares egipcios (Foliot, 1986, 32). En los paisajes rara vez realizaba encuadres frontales, sino que prefería las perspectivas laterales, los escorzos o los contrapicados. Sus intereses científicos permanecieron indisolublemente unidos a una formación y acercamiento artístico. Esta unión entre lo científico y la estética constituye uno de los aspectos que diferencian y caracterizan a la fotografía del s.XIX.

La búsqueda de documentos para el desarrollo de la epigrafía parece haber sido el objetivo fundamental de muchas investigaciones. La información textual era, de acuerdo con la fuerte tradición filológica, fundamental para llegar al conocimiento histórico. Otras consideraciones como las estratigráficas sólo comenzaban a aparecer, puntualmente, en obras como la de Boucher de Perthes.

La cámara empezó a ser el instrumento para muy diversas aproximaciones. Maunier mostró su preocupación por comprender el monumento en su globalidad. Así, giraba a su alrededor mientras lo fotografiaba obteniendo tres negativos desde diferentes puntos de vista. Por el contrario, el acercamiento de Greene fue más subjetivo, sin esta preocupación por reproducir el aspecto global. Por el contrario transmitía la idea de un monumento abandonado e invadido por la arena. V. G. Maunier realizó en 1854 varias fotografías de las que sólo se ha conservado una muestra muy escasa en la *Société Française de Photographie*. La complementariedad de las fotografías -nº 29, 30 y 31- permite comprobar una concepción bastante moderna del autor (Foliot, 1986, 33).

El egiptólogo Prisse d'Avesnes (1807-1879) incorporó también tempranamente la fotografía a sus estudios. En efecto, junto a W. de Farnas Testas (1834-1896) y A. Jarrot publicó dos obras: *Histoire de l'art égyptien d'après les monuments, depuis les temps les plus reculés jusqu'à la domination romaine* y *L'art arabe d'après les monuments du Caire depuis le VII^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e siècle* (Aubenais, 1999, 29). Estas publicaciones fueron el resultado de una *mission* subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública francés en la que la fotografía desempeñó un importante papel. El objetivo era recopilar documentación para realizar estas obras. La obra fotográfica de Jarrot, influenciada por Prisse, ilustró fundamentalmente numerosos detalles de arquitectura (minaretes, cúpulas y fachadas) que el científico necesitaba (Aubenais, 1999, 30).

Otro de los más significativos viajeros-fotógrafos de la época fue el Barón des Granges. En 1869 se publicó a la vez en la *Revue Archéologique* y la *Zeitschrift für Bildende Kunst* un artículo sobre sus fotografías. Para la *Revue Archéologique* sus vistas de Atenas marcaban una nueva etapa en la historia de la fotografía en Grecia. La escasez de vistas de este país se debía a su reciente independencia y a las dificultades anteriores para llegar. Sus fotografías fueron las primeras de lugares como Eleusis o los lugares homéricos de la llanura de Troya (Feyler, 1993, 151). Durante el transcurso de los años 60 del s.XIX comenzó la incorporación de fotógrafos profesionales a las grandes misiones francesas,

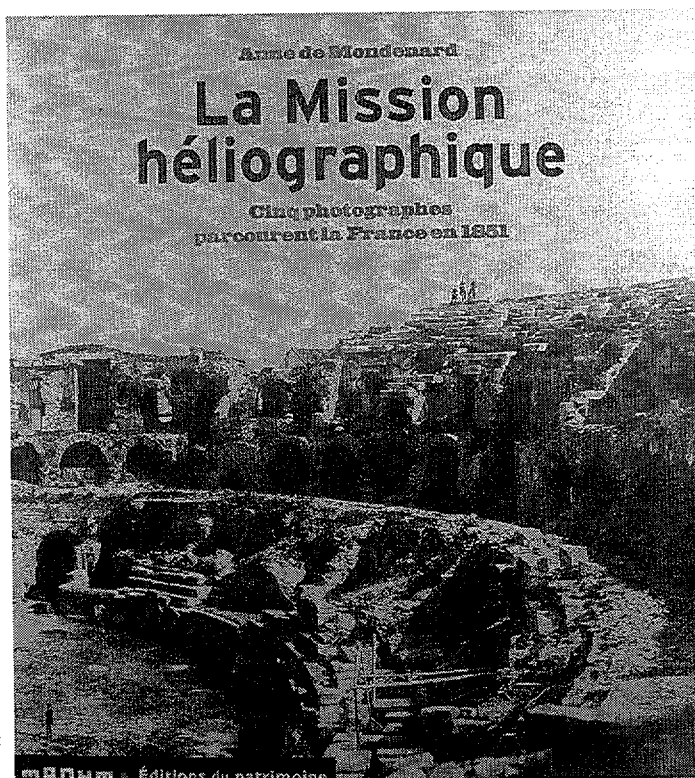
alemanas y británicas. Éste fue el caso, por ejemplo, de E. de Rougé en Egipto (1863-1864) y de Ch. Cl. Gameau en Palestina (1867).

III. 1.2.1. La Mission Héliographique

Una de las iniciativas más significativas de la época fue el proyecto de la *Mission Héliographique*. Dentro de la nueva actitud ante el patrimonio se llevaron a cabo una serie de campañas fotográficas por encargo la Administración de Bellas Artes francesa (Mondenard, 2002). El objetivo, planteado en 1851, fue la realización de un primer *corpus* fotográfico del patrimonio arquitectónico. Su finalidad inmediata era disponer de documentos fiables de cara a la serie de restauraciones de la segunda mitad del s.XIX.

Simbólicamente se ha considerado este proyecto como el reconocimiento, por parte del Estado francés, de la utilidad que proporcionaba la fotografía (VVAA, 1980, 17). La *Mission Héliographique* impulsó la práctica del calotipo y, aunque finalmente no se pudo publicar, proporcionó una documentación muy importante sobre el estado de los monumentos. Una vez más algunos intelectuales desempeñaron un papel significativo. Así, F. Wey intentó demostrar cómo la fotografía estaba llamada a sustituir anteriores mecanismos de representación. Así, en su artículo “De l’influence de l’héliographie sur les beaux-arts” Wey (1851) declaraba: “Le résultat le plus complet, le plus destructif, portera sur les dessins, les gravures ou les lithographies (...). Dans ces sortes des sujets, la reproduction plastique est tout, et la photographie en est la perfection idéale. Telle est même, la puissance presque fantastique du procédé, qu’il permet (...) d’y faire des découvertes inaperçues sur le terrain”. Wey citaba, como ejemplo, el descubrimiento realizado examinando en detalle un daguerrotipo del Barón Gros de la Acrópolis de Atenas. En él aparecía, en efecto, un bajorrelieve que los arqueólogos no habían descubierto sobre el terreno (VVAA, 1980, 18).

Para llevar a cabo la *Mission Héliographique* se eligió una serie de fotógrafos que tenían en común su experiencia en las tomas de arquitectura y que eran miembros de la *Société Héliographique*. Técnicamente, todos utilizaron el calotipo menos Bayard, que lo hizo sobre cristal albuminado (VVAA, 1980, 22). Las tomas se repartieron tanto entre edificios representativos como otros más modestos. Algunos autores han destacado los diferentes criterios que dirigieron este registro fotográfico. Las ciudades por ejemplo, no fueron objeto de exploración sistemática más que en casos excepcionales como Arlés, Caen, Poitiers o Nîmes (VV.AA., 1980, 23). La *Comission des Monuments Historiques* señaló cuáles eran los monumentos que debían fotografiar, aunque tan sólo con indicaciones muy generales. La elección de las etapas culturales que justificaban el recorrido por el país reflejaba las características de la investigación de la época. Así, y junto a una mayoritaria representación de la Edad Media, se reservó una parte importante a la Antigüedad. También se añadieron algunos edificios de los ss.XV y XVI como los castillos del Loira. Tampoco se especificó el número de vistas a realizar por cada edificio. La lentitud de las emulsiones ayuda a comprender que, aunque hubiesen sido muy útiles para la Comisión, no se efectuaron fotografías de interiores. La excepción en este sentido fueron las tomas de Le Secq sobre el interior de las catedrales de Laón y de Estrasburgo (VV.AA, 1980, 24).



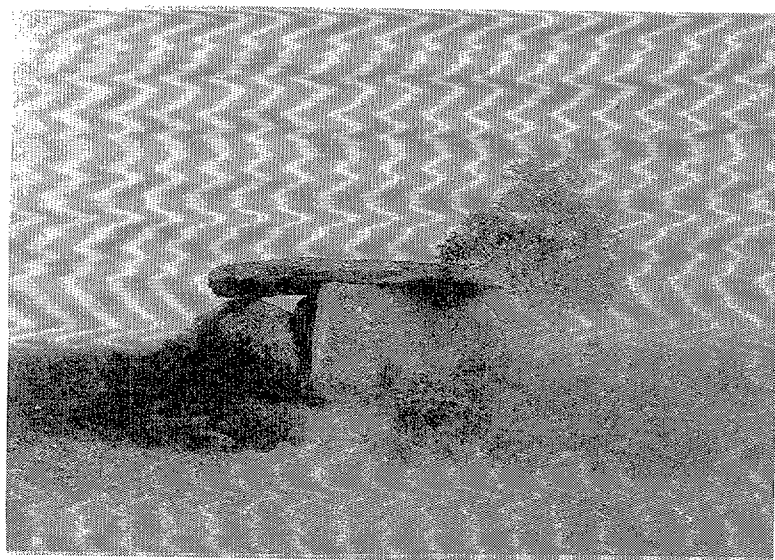
52-. Portada de la obra *La Mission Héliographique*. De Mondenard (2002).

Otros de los fotógrafos que desde un momento más temprano abordaron la fotografía de monumentos fueron los hermanos Bisson². Su primera publicación *Choix d'ornements arabes de l'Alhambra, offrant une synthèse de l'ornement mauresque en Espagne au XIII siècle* incluía 19 fotografías y se editó en 1853 en *Gide et Baudry*. Para lograr la documentación fotográfica del palacio granadino Louis Bisson viajó a España (Chumlsky, 1999, 83). Las fotografías realizadas tenían un formato pequeño, usualmente de 8 x 8 cm. y midiendo el más grande 18 x 21 cm. Los encuadres realizados volvían, menos en dos daguerrotipos, al punto de vista frontal, según la práctica usual de la época. Se ha supuesto que el fotógrafo contaba entonces con un aparato barato, provisto de un objetivo mediocre.

Aunque la publicación no fue un éxito, constituyó un avance sustancial de cara al futuro: L. Bisson descubrió los inconvenientes del pequeño formato y la importancia de la profundidad de campo para las tomas de arquitectura (Marbot, 1999, 30). Louis y Auguste Bisson forman parte de esos fotógrafos de arquitectura cuya finalidad «n'est pas de transcrire banalement la réalité, mais de l'interpréter en une image consciemment élaborée» (Néagu, 1980, 29; Chlumsky, 1999, 101).

Paralelamente, la arqueología definía y ampliaba su actuación, sus límites. Durante los años 60 del s.XIX se definieron, paulatinamente, buena parte de sus objetivos y métodos. Con la década de 1860 se abrió una época de continuos descubrimientos, se afirmó y reconoció oficialmente la Prehistoria y se incrementó considerablemente su conocimiento. En efecto, se descubrieron yacimientos tan significativos como la necrópolis de Hallstatt (Austria) en 1846 y se inspeccionaron otros como La Tène, a partir de 1856 (Gran-Aymerich, 1998, 152).

² Sobre su obra fotográfica ver, en general, el trabajo de M.N. Leroy (1997).



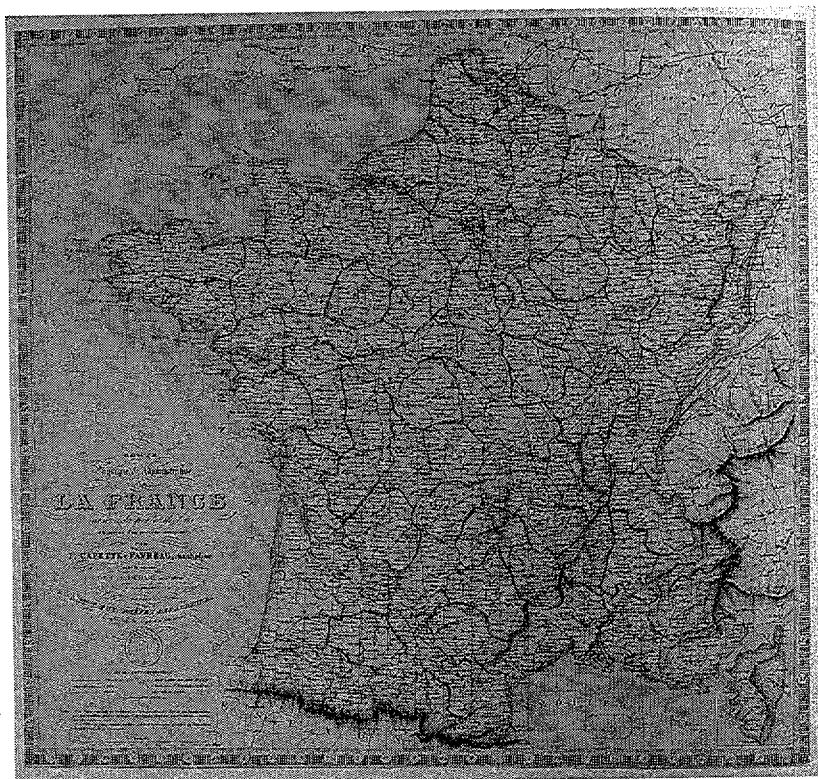
53-. Dolmen de Bagneux
(Maine-et-Loire) fotografiado
durante la *Mission*
Héliographique. 1851. Según De
Mondenard (2001, 9).
[© Gustave le Gray y Mestral].

Algunas publicaciones, como el *Origen de las Especies* de Darwin (1859) produjeron importantes cambios. En este mismo año B. de Perthes recibió, en Abbeville, la visita de los ingleses J. Prestwich, J. Evans, después de J. W. Flower, Godwin-Austen y Lyell. Todos ellos reconocieron, tras esta visita, la autenticidad de los descubrimientos de Abbeville y Saint-Acheul y la coetaneidad de los restos de mamíferos y de los útiles definitivamente atribuidos a la manufactura humana. Como declaraba Prestwich los útiles de sílex eran “productos de la concepción y del trabajo del hombre y de los restos de mamíferos (...) algunos todavía vivos pero los más numerosos hoy desaparecidos” (Prestwich, 1859). Poco después se produjo la importante división de la protohistoria europea en dos grandes períodos. En efecto, en el Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica de Estocolmo (1874) Bror E. Hildebrand enunció la división entre la etapa Hallstatt y La Tène (Gran-Aymerich, 1998, 152). Otros significativos descubrimientos y trabajos de la época fueron las excavaciones de Alésia entre 1860 y 1865 por Bertrand y Creuly.

La intensidad de estos descubrimientos pronto hizo necesaria la constitución de un *Musée des Antiquités nationales*. Así, en 1865 A. Bertrand asumió la dirección de la comisión que debía organizar dicho Museo. En el *Musée des Antiquités nationales* de Saint-Germain-en-Laye, Bertrand adoptó un modelo de clasificación cronológica y reservó un lugar importante a la fotografía. El museo no era solamente un lugar de exposición pública de las colecciones, sino también un centro de estudio y un lugar para la investigación. Para ello, fue dotado desde el principio de un taller de vaciados, otro de restauración y otro de fotografía, lo que constituía un avance considerable para la época (Gran-Aymerich, 1998, 153).

La fotografía se aplicó desde momentos tempranos a la reproducción de objetos arqueológicos. En este sentido destaca la exactitud que parecía conceder a la epigrafía o a otros objetos comunes. Así, por ejemplo, ante la publicación de *Le Sérapéum de Memphis* en 1857, Mariette recurrió a Berthier y Marville con el fin de obtener reproducciones de los objetos de dicho yacimiento, depositados en el Museo del Louvre. Pocos años después constatamos la primera mención conocida a las diapositivas. En efecto, el abad Verguet las incorporaba, en 1864, a su estudio de las monedas antiguas dentro de

54-. Itinerarios seguidos en
la *Mission Héliographique*.
1851.



su defensa de la fotografía aplicada a la disciplina arqueológica (Foliot, 1986, 66). En su caso el motivo fundamental que le llevó a desarrollar el sistema de diapositivas fueron estos estudios numismáticos. En efecto, en *Photographie appliquée à la numismatique. Monnaies romaines* (1864) incluía 237 monedas romanas. Cada una se reprodujo mediante fotografías del anverso y reverso que se pegaban en el libro. En esta obra, el abad se proclamaba inventor del procedimiento de proyección de diapositivas. A pesar de esta declaración no existe una seguridad total de que el abad fuese, en efecto, el inventor de este importante sistema. En opinión de Foliot su aislamiento o falta de contacto en un ambiente en que se estaban produciendo constantemente adelantos fotográficos pudo llevarle a presentarse como el inventor de la diapositiva (Foliot, 1986, 67).

Uno de los primeros y más interesantes ejemplos de la incorporación de la fotografía a la arqueología lo protagonizó el prehistoriador Boucher de Perthes, cuya obra es buena muestra de las nuevas exigencias de la arqueología a partir de la segunda mitad del s.XIX. En 1837 el francés comenzó sus trabajos bajo las murallas de Abbeville (Francia). Allí encontró un nivel caracterizado por numerosos restos animales, cerámicas y útiles de piedra entre los que identificó hachas pulimentadas de época neolítica. Habría que esperar hasta junio de 1842 para poder encontrar un bifaz paleolítico *in situ*. El trabajo de Boucher constituye la primera reflexión de conjunto sobre la estratigrafía aplicada a la arqueología: "Buscamos en cada una de las capas los indicios de la historia de sus generaciones. Las capas más profundas nos ofrecerán así las generaciones más antiguas" (Schnapp, 1993, 312). Muchos antes que él habían intuido la importancia de la estratigrafía pero nadie había insistido en ella con tanta determinación. Ilustrando sus demostraciones mediante estratigrafías, describiendo, como un geólogo, la posición y el contenido de cada estrato, Boucher sentó las bases de la arqueología estratigráfica. Poco después resumió su aproximación en sus *Antiquités celtiques et antediluviennes. Mémoire*

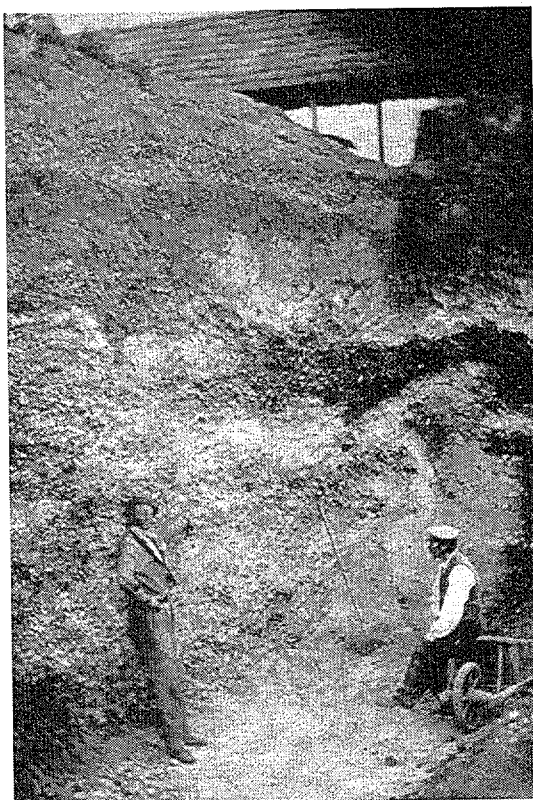


55-. El prehistoriador francés Boucher de Perthes (1788-1868), pionero en el uso de la fotografía como “testimonio” de sus teorías. Según Ripoll (2002).

sur l'industrie primitive et les arts à leur origine (1847, I, 36), al señalar: “Ce n’est pas seulement la forme et la matière de l’objet qui servent à établir sa haute antiquité... c’est encore la place où il est; c’est la distance de la surface; c’est aussi celle des couches superposées et des débris qui les composent; c’est enfin la certitude que là est son originel, la terre qu’a foulée l’ouvrier qui l’a fabriqué” (Schnapp, 1991, 20). Para el avance de la ciencia arqueológica era, pues, necesario prestar una nueva atención a aspectos como el contexto y los lugares de hallazgo de los objetos, tradicionalmente desatendidos en la práctica arqueológica.

Sus conclusiones sobre la cronología de los materiales de Abbeville fueron objeto de una gran controversia. El 27 de abril de 1859, cuando sus conclusiones estaban siendo duramente criticadas, recibió la visita de varios eruditos ingleses entre los que se encontraba el geólogo J. Prestwich. Convencido de la manufactura humana de esos útiles y con la finalidad de confirmar a la comunidad científica los descubrimientos del francés, Prestwich realizó varias fotografías del corte de Saint-Acheul. En una se observa claramente cómo un obrero señalaba con el dedo los útiles, todavía en su lugar de hallazgo original. La segunda fotografía de Prestwich mostraba un bifaz al lado de la impronta que había dejado. La fotografía desempeñó un papel destacable en este debate sobre la manufactura humana de bifaces y otros restos líticos encontrados junto a restos de animales extinguidos. Ante las declaraciones de los ingleses, los eruditos franceses tuvieron que reconocer la veracidad de los argumentos que Boucher de Perthes les llevaba presentando desde 1846 y que había publicado en *Antiquités celtiques et antédiluviennes* (1847-1864). La fotografía constituyó en este debate una prueba que ayudó a Boucher de Perthes y a los investigadores británicos a corroborar y hacer prevalecer su opinión frente a otras posturas.

56-. La fotografía como prueba de la manufactura humana y la antigüedad de los bifaces: el hallazgo de *Saint Acheul* (Francia) durante la visita del británico Prestwich a la excavación. 1859.



A pesar de las importantes aplicaciones que estamos observando, en numerosas obras de la época la fotografía permaneció ausente. Citamos, por ejemplo, una de las primeras obras de conjunto sobre la acrópolis de Atenas, *L'acropole d'Athènes* de E. Beulé (1853) que incluyó únicamente dibujos de los resultados obtenidos. Paralelamente importantes iniciativas privadas ayudaron a hacer más común el recurso a la nueva técnica. El Duque de Luynes promovió, por ejemplo, diversos estudios arqueológicos y expediciones, y pronto se convirtió en un gran defensor de la incorporación de la fotografía a la arqueología. Llegó incluso a costear un concurso para resolver los problemas sobre la perdurabilidad de las imágenes, cuyo “desvanecimiento” había provocado la pérdida de confianza de muchos científicos. Con el premio el Duque pretendía afianzar el papel de la fotografía en las ciencias y su aplicación a la arqueología.

En 1864 organizó un primer viaje a Oriente en el que reunió a L. Lartet, geólogo, el médico Combe y Vignes, lugarteniente de navío y encargado de la fotografía (Luynes, 1864; Lartet, 1878). La finalidad del viaje era explorar la cuenca del Mar Muerto desde el punto de vista físico, biológico, climático e histórico. El recorrido incluyó Jerusalén, los alrededores del Mar Muerto, Petra y el golfo de Eilath. El diario del duque de Luynes nos proporciona interesantes datos sobre la realización de fotografías. En Tiro observamos cómo creyó necesario obtener varios encuadres diferentes ante un mismo puente: “M. Vignes voulut bien photographier deux vues de ce pont du nord” (Foliot, 1986, 86). Destacan, igualmente, las dificultades inherentes a la práctica fotográfica de la época: “Dans la journée, M. Vignes était allé photographier la fontaine d'Aïn Djidy. Malheureusement, les plaques de verre mal préparées à Paris ne prirent passablement qu'une seule image, celle de la plante près de la source: les autres ne se montrèrent pas sous les réactifs rélévateurs” (Foliot, 1986, 87). Gracias a la lec-

tura de este diario observamos cómo Vignes hacía las fotografías siguiendo siempre las indicaciones del Duque de Luynes.

Con posterioridad se incorporó a la misión Henri Sauvaire, quien llevaba practicando fotografía desde 1855. El *Bulletin de la Société de Géographie* publicó, en noviembre de 1867, unas notas tituladas *Journal de voyage de M. Mauss y Sauvaire* extraídas del diario de viaje de la expedición (Foliot, 1986, 97). Así, sabemos que tras la llegada a Hebrón, la misión consagró el 9 de abril de 1867 “à la photographie... nous avons pris: 1) une vue générale de l’enceinte antique et de la mosquée. Nous prenons ensuite 2) une vue du minaret S.E. du Haram; 3) une vue de la coupole de la Djaméla avec une portion de l’enceinte antique; 4) La fontaine arabe située près de la porte N.O. du harem et dont nous avons signalé les deux inscriptions; cette fontaine porte le nom D’Ain-Ehairachy, 5) L’entrée du bazar d’El-Khalil, restaurée par Othman Aga. Dans l’après-midi, nous avons été prendre une 6^{ème} vue intérieure de l’escalier du Haram (flanc nord); 7) une vue de la porte de l’escalier ci-dessus avec une portion du minaret et du mur d’enceinte” (Foliot, 1986, 99). Este testimonio prueba los temas objetos de interés de dicha misión así como la importancia que se concedía a la fotografía al dedicar un día completo a la realización de estas vistas, posiblemente destinadas a la publicación.

Igualmente interesantes resultan las observaciones del 6 de mayo de 1867 ante las ruinas de Ed Dausack. Ante la constatación de que “le morceau le plus important de cette ruine est une grande arcade de construction arabe que Sauvaire se dispose immédiatement à photographier” (Foliot, 1986, 100). Este relato nos permite señalar cómo la fotografía se destinaba, cuando era posible, a los restos a los que se atribuía una mayor importancia. No obstante, ambas formas de registro gráfico, dibujo y fotografía, se simultanearon. El citado diario nos informa cómo “avant de monter au grand temple, nous nous disposons à faire un relevé et quelques photographies, Sauvaire se prépare à prendre les faces N.E. du petit temple puis celle du Sud et je me hâte de faire un plan de ce temple” (Foliot, 1986, 100).

Las investigaciones del erudito francés F. de Saulcy sirvieron de marco a otra importante y temprana aplicación de la fotografía. Tras su viaje a Oriente Próximo en 1850, De Saulcy declaró haber identificado en Jerusalén la tumba de los reyes de Judea y dibujó una planta de estos restos (VVAA, 1982a; De Saulcy, 1853). Con ello, el francés levantó una gran polémica en los medios eruditos de la época. Formado como pintor, el alsaciano Auguste Salzmán llevó a cabo una de las aplicaciones de la fotografía a la arqueología más interesante de estos años. Salzmán conocía esta polémica que había suscitado la teoría de De Saulcy y el hecho de que se había negado toda validez a sus dibujos y mapas. Salzmán pidió una misión al Ministerio de Instrucción Pública y llegó a Jerusalén en septiembre de 1853 con el propósito de sustituir los dibujos por fotografías (Rouillé, 1989, 136).

Con su asistente Durheim realizó unos 200 calotipos. En 1856 apareció *Jérusalem. Étude et reproduction photographique des Monuments de la Ville Sainte depuis l’époque judaïque jusqu’à nos jours par Auguste Salzmán*, editada por la casa Gide y Baudry. Aunque enmarcada en la llamada fotografía “de viajes” esta obra presenta evidentes diferencias. Mientras que las fotografías de Du Camp podían caracterizarse por su carácter más anecdótico o pintoresco, las de Salzmán estaban pensadas para sostener una tesis, para intervenir en un debate científico (Jammes, 1981, 93; Rouillé, 1989, 137). La publicación de Salzmán ha sido señalada como la primera obra con fotografías en la que se observa

una vocación explícitamente arqueológica; la de ayudar a demostrar las teorías de F. Saulcy. Aunque hoy sabemos que en gran parte las tesis de Saulcy eran erróneas, las fotografías consiguieron convencer a gran parte de los eruditos de la época, por lo que se puede decir que Salzmänn consiguió su propósito. Por todo ello, constituye el primer ejemplo de una documentación fotográfica explícitamente al servicio de la arqueología.

El fotógrafo alsaciano actuó siempre de una manera metódica. Ante un mismo edificio, realizaba una vista general, un plano más cercano y, finalmente, un número variable de detalles. El encuadre y la composición de la imagen demuestran siempre una admirable comprensión del tema fotografiado. Salzmänn se consideraba sobre todo arqueólogo: la fotografía era un soporte iconográfico indispensable para sus investigaciones, un instrumento al servicio de la arqueología. Su utilización de la cámara, como un instrumento puesto a la disposición de los intereses históricos, prefigura la fotografía documental. También utilizó la luz de la mejor manera posible, tendiendo siempre a ofrecer un rico juego de volúmenes. Como se puede observar en las tomas del recinto del templo de Jerusalén, Salzmänn buscó la luz rasante que evidenciara fácilmente la estructura y el acabado del edificio (Necci, 1992, 17).

El alsaciano prestó una especial atención a la que por entonces se creía la Tumba de los reyes de Judea. Las investigaciones posteriores han desmentido esta identificación realizada por De Saulcy y que Salzmänn intentó corroborar mediante la fotografía. Ante este monumento, central en la polémica generada por las teorías de De Saulcy, Salzmänn realizó una secuencia fotográfica estructurada gracias a una toma del patio exterior a la tumba, otra del patio interior, una vista parcial de la parte superior de la tumba decorada, un primer plano de un relieve, otro del sarcófago, un primer plano de su cubierta y otro de su puerta de piedra. Esta fotografía fue presentada como la evidencia del origen judío de la tumba. Este caso ejemplifica con claridad cómo se producía el acercamiento de Salzmänn desde el conjunto hasta los detalles, cada vez más significativos y que eran clave para su argumentación gráfica. Del conjunto a la parte más significativa, su técnica era el equivalente al *zoom-in* o *dolly-in* del cine. Todas estas vistas juntas constituían para él la prueba, en este caso, del origen judío de la tumba. La fotografía aportaba, así, la prueba clave en el debate histórico-arqueológico generado y parecía confirmar las teorías de Saulcy. Al valor artístico y documental de los testimonios aportados por los primeros viajeros fotográficos, Salzmänn añadió una indudable dimensión científica (Jammes, 1981, 93).

III. 1.2.2. La misiones arqueológicas de Napoleón III

El año 1861 ha sido señalado como un *annus mirabilis* para la investigación arqueológica francesa. La causa principal fueron las tres grandes misiones encargadas por el emperador Napoleón III y la inauguración del museo Napoleón III (Gran-Aymerich, 1998, 191). Las misiones suponían investigaciones, de gran alcance, sobre áreas tradicionales de estudio como el mundo griego. Pero además comenzó la investigación en zonas nuevas como Fenicia. Las tres misiones principales fueron las confiadas a Léon Heuzey y Georges Perrot sobre el mundo griego y la de Ernest Renan, que inauguró las exca-

vaciones en Fenicia. En dos de las tres grandes misiones –las de Perrot y Renan– se incluyó la fotografía como técnica puesta al servicio de la arqueología.

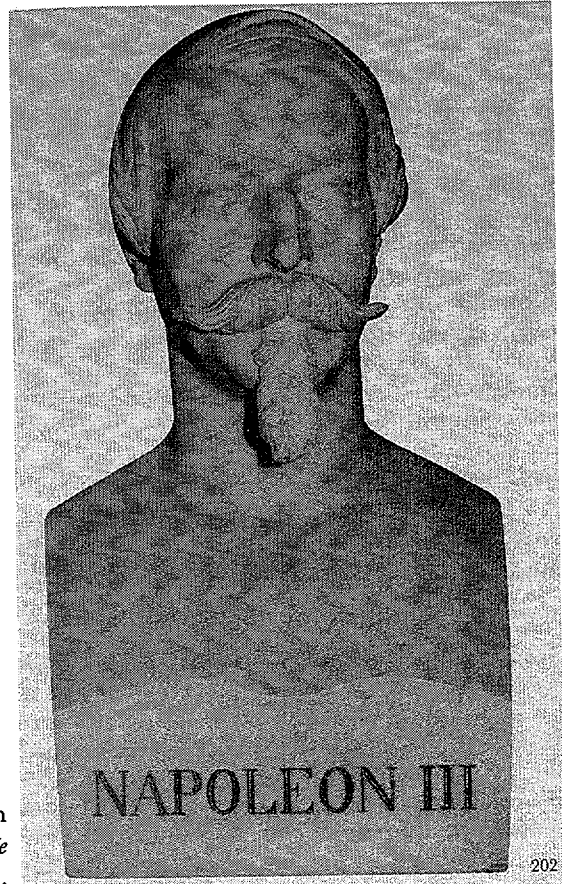
Georges Perrot (1832-1914) perteneció a la generación que convirtió la Escuela Francesa de Atenas en un verdadero centro de estudio de la Antigüedad. En 1861 consiguió una importante misión gracias al epigrafista Léon Renier, que aconsejaba en esos años a Napoleón III para su redacción de la *Histoire de César*. Su misión conllevó un importante uso de la fotografía, tal y como se aprecia en su publicación, la *Exploration archéologique de la Galatie et de la Bithynie, d'une partie de la Mysie, de la Phrygie, de la Cappadoce et du Pont, exécutée en 1861 et publiée sous les auspices du Ministère d'Instruction Publique* (Perrot, Guillaume, Delbet, 1872). En efecto, Perrot emprendió la misión acompañado por un arquitecto, E. Guillaume y por J. Delbet, médico y autor de las fotografías.

Una parte significativa de los esfuerzos de la misión se destinaron a documentar y reconstituir el templo de Augusto y de Roma. Guillaume se encargó de reunir sus restos mientras que Perrot transcribía el texto del testamento de Augusto conservado en sus muros. La finalidad última de esta misión era descubrir las huellas del itinerario seguido por el ejército de César y recopilar todos los fragmentos del testamento político de Augusto en Ankara (Gran-Aymerich, 2001, 521). La reproducción cuidada de este texto en la memoria final de la misión mereció los elogios de la época incluso por parte de Mommsen, que lo reconoció como el más exacto y completo que se había realizado (Gran-Aymerich, 1998, 180).

En Anatolia, la misión llegó a la ciudadela hitita de Bogazköy y Delbet tomó, por primera vez, fotografías de este importante núcleo hitita y, especialmente, de sus bajorrelieves. También obtuvo una importante documentación gráfica –dibujos y fotografías– del yacimiento hitita de Euyuk. Apoyándose en estas primeras fotografías de ambos yacimientos, Perrot revelaba al mundo erudito la civilización hitita y abría un nuevo campo a la investigación.

Además, gracias a las observaciones realizadas durante este viaje, Perrot comenzó a vislumbrar los importantes lazos que habían existido entre Grecia y las civilizaciones orientales. Asia Menor se convertía así en “la chaîne entre l'Orient et l'Occident” (Gran-Aymerich, 1998, 180). La misión de Perrot se comprende, al igual que las siguientes, dentro de la renovada actividad de la arqueología francesa de este periodo. El uso de la fotografía se integró dentro de los principios científicos ahora imprescindibles en la actividad arqueológica de las nuevas instituciones. En 1883 asumió la dirección de una de las más prestigiosas instituciones de la capital francesa, la *École Normale Supérieure*. El importante papel que el autor había concedido a la fotografía se trasladó, desde este puesto, a los formados en dicha institución. Entre ellos destacamos, por su implicación para la arqueología peninsular, a P. Paris y A. Engel.

La misión de Léon Heuzey se extendió por Macedonia, Tracia, Iliria, Epiro y Tesalia. De especial importancia resulta la constitución de importantes mapas topográficos trazados por el arquitecto H. Daumet y que fueron publicados en la *Mission archéologique de Macédonie, ouvrage accompagné de planches, publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction Publique* (Heuzey, Daumet, 1876). Además durante la misión tuvieron lugar importantes descubrimientos como las tumbas decoradas de Pidna, la ciudad real de Palatitza y los bajorrelieves de Pharsale (Gran-Aymerich, 1998, 180).



57-. Napoléon III, impulsor de la arqueología en Francia. Según VV.AA. (1994b, fig. 202). [© Musée national du Château du Versailles].

La parte gráfica de esta obra está dedicada a láminas de grabados –casi siempre de Erhard de París– realizados a partir de dibujos. Quizás el hecho de que fuese un arquitecto quien se encargaba de la parte gráfica pudo influir en la no adopción de la fotografía y en el hecho de que se reprodujesen, sobre todo, vistas de reconstrucciones arquitectónicas. El mismo Heuzey declaró cómo “me era indispensable la colaboración de un arquitecto para el dibujo de los monumentos”. En cualquier caso, existieron otras formas de obtener “reproducciones” de los objetos, como los vaciados obtenidos a partir de las esculturas griegas y que permitían –destacaban los autores– formar series (Heuzey, Daumet, 1876, 2).

Ya antes de ser designado para esta misión, Renan había realizado su *Mémoire sur l'origine et le caractère véritable de l'histoire phénicienne* en 1857. En ella, Renan llamó la atención sobre la helenización de Asia occidental y sobre el interés de posibles excavaciones en Fenicia y, sobre todo, en Biblos (Gran-Aymerich, 1998, 193). Esta memoria es comprensible tras el importante descubrimiento fortuito, en 1855, del sarcófago de Eshmounazar de Sidón del s.V a.C. El acercamiento de Renan a la arqueología fenicia se vio muy influido por la filología ya que, para él “el estudio de las lenguas es el primer e indispensable instrumento del método histórico” (Renan, 1890, 847). La misión, limitada a nueve meses, explica el que abriese simultáneamente excavaciones en cuatro lugares diferentes: Gebel-Biblos, Sidón, Amrit-Marathus y Tiro. En Amrit, donde se apreciaban en superficie los monumentos ya descritos por De Saulcy, Renan excavó durante dos meses documentando, mediante dibujos y fotografías, unos resultados donde se señalaba la probable influencia egipcia.

La fotografía y los dibujos de la misión fueron realizados por el arquitecto Thubois. En la publicación (Renan, 1864-1874) observamos un curioso reparto entre los alzados y reconstrucciones dibujadas y la fotografía. Las láminas representaban, mediante dibujos, los mapas generales, los restos arquitectónicos y las reconstrucciones propuestas. Por su parte, la fotografía pasaba a registrar los objetos, epigráficos o no. Los dibujos eran en ocasiones litografiados e incluso se reprodujeron mediante el procedimiento de la cromolitografía, considerablemente caro en la época. Este hecho permite apuntar que las fotografías no se excluyeron por problemas presupuestarios, sino porque no se habían realizado. Thubois parece, pues, haber obtenido fotografías de los aspectos que no podía reproducir fielmente mediante los dibujos. Tampoco consideró necesario fotografiar los objetos en su lugar de hallazgo originario, sino que lo hizo como vistas “de estudio”, representando así “la pieza por la pieza” fuera de su contexto, siguiendo la pauta general de la época. El dibujo se adaptaba mucho más a la necesaria reconstrucción, para llegar a la “comprensión”, que la fotografía no podía proporcionar.

Renan fundó la arqueología fenicia y su obra, *Mission en Phénicie* (Renan, 1864-1874), fue durante 50 años el tratado de consulta “fundamental y único” sobre la materia. Sin embargo, buena parte de los eruditos de la época no estaban preparados para sus conclusiones. En efecto, a su vuelta de Fenicia, fue elegido para la cátedra de “Langues hébraïques, chaldaïque et syriaque” del *Collège de France*. Cuando, el 22 de febrero de 1862 pronunció su lección de inauguración del curso “El lugar de los pueblos semíticos en la historia de las civilizaciones” se produjo tal polémica que el curso se suspendió inmediatamente (Gran-Aymerich, 1998, 194).

III. 1.2.3. La reproducción de la fotografía en edición. La imprenta Blanquart-Evrard, en Lille

La primera imprenta fotográfica del mundo, la de Blanquart-Evrard en Lille, ha permitido que muchas fotografías de este período llegasen hasta nosotros (Frizot *et alii.*, 1994, 79). La instalación de esta imprenta fotográfica supuso el comienzo de una prensa específicamente fotográfica (Aubenas, 1999, 21). En efecto, en 1850 la revolución de Daguerre todavía no había alcanzado un mundo, el de la edición, que seguía siendo eminentemente manual. En estos años los aficionados a la fotografía, arqueólogos y diversos eruditos se habían convencido del abismo que separaba las representaciones fotográficas —próximas a la realidad— de las representaciones grabadas —realidad interpretada— que encontraban en los libros ilustrados. Frente a esta situación Blanquart-Evrard vino a llenar la laguna aportando a los editores un útil de reproducción nuevo. En este sentido se le ha llamado el “Gutenberg de la fotografía” (Jammes, 1981, 11).

El método habitual de reproducción en la época era el grabado sobre madera, utilizado usualmente por los periódicos ilustrados de mediados del siglo XIX. En Francia destacan así *L'Illustration*, nacido en 1843 imitando el *Illustrated London News* y el *Magasin Pittoresque*, cuya tirada en 1850 ascendía a 50.000 ejemplares semanales. La afición hacia estos periódicos hacía que existiesen talleres enteros de grabadores que imprimían varias decenas de millares de ejemplares diarios.

Hasta 1850 la aparición de la fotografía no había afectado aparentemente a la ilustración de los libros y revistas ya que, aunque había servido para la obtención de calcos, no se había podido adaptar

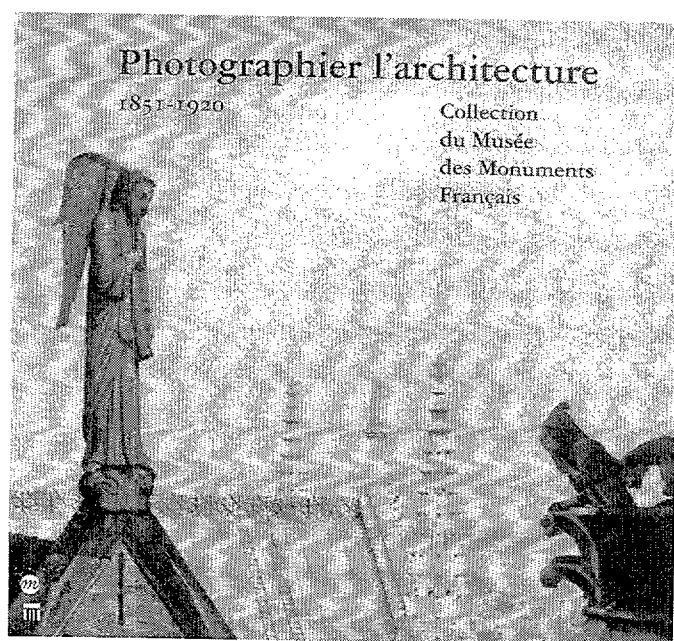
directamente a la piedra litográfica (Jammes, 1981, 13). Hubo que esperar hasta 1851, año en que Blanquart-Evrard encontró el medio de acelerar considerablemente el positivado de los negativos de papel y propuso álbumes ilustrados con positivos originales. El resultado era bastante semejante al de los álbumes de litografías. De esta forma, tomó la iniciativa de crear, en Loos-lès-Lille, una imprenta fotográfica que anunció el 28 septiembre de 1851 en *La Lumière*. En ella se realizó la parte gráfica de los grandes *recueils* ilustrados (Christ, 1980, 4) hasta 1855, momento en que cerró. Entre los motivos principales para este cierre destaca la llegada de una nueva técnica de reproducción de las imágenes fotográficas. Mucho menos onerosa el heliogravado pasó a dominar la industria de la edición fotográfica en pocos años (VVAA, 1980, 12).

Al mismo tiempo que comenzaba la imprenta de Blanquart-Evrard se produjo la edición de *L'Italie monumentale*, realizada por el arqueólogo Eugène Piot (Jammes, 1981, 42). Este filohelieno fue el primero en intentar reproducir, mediante la fotografía y a gran escala, los monumentos y las obras de arte (Jammes, 1981, 42). Su aparición en junio de 1851 impresionó tanto al mundo de la erudición como al de la fotografía. La obra de Piot suponía la publicación de positivos originales realizados en papel salado (Frizot *et alii.*, 1994, 79). Las críticas se refirieron sobre todo a la calidad de la presentación de las imágenes que tenían "el aspecto engañoso de una estampa sobre papel de china" (Jammes, 1981, 42). Frente a estos adelantos, Blanquart-Evrard introdujo el papel a la albúmina para el positivo. Las fotografías resultantes tenían una menor granulación y mayor definición (Nir, 1985, 47). En los álbumes resultantes cada imagen estaba pegada sobre papel de gran gramaje y constituía una obra original (Jammes, 1981, 66).

Especialmente interesante resulta el hecho de que Blanquart-Evrard consagró buena parte de su empresa a la reproducción de obras arqueológicas como las de Du Camp y Salzmänn. La imprenta fotográfica asumió la realización de su parte gráfica (Jammes, 1981, 50) de modo que pudieron incluirse los originales fotográficos realizados durante los viajes. Estas obras se vendieron según una práctica habitual en el s.XIX, la venta *en livraison* o por entregas, mecanismo que adoptarían las primeras obras arqueológicas (Jammes, 1981, 60). En efecto, los álbumes fotográficos de Blanquart-Evrard así como los grandes libros de Du Camp y Salzmänn se lanzaron por suscripciones y se publicaron por entregas. *Égypte, Nubie et Palestine* de Maxime du Camp fue, además, el primer libro francés que se ilustró mediante la fotografía.

La reproducción de monumentos desempeñó un lugar importante dentro de la producción de Blanquart-Evrard. Por ejemplo, destacan títulos como *Art religieux: architecture et sculpture*, *La Belgique*, *Bruxelles photographique*, *Mélanges photographiques*, *Monuments de Paris*, *Paris photographique*, *Recueil photographique*, *Souvenirs photographiques* (Jammes, 1981, 70). Durante los cinco años de actividad y los más de 100.000 originales obtenidos Charles Marville fue el colaborador más asiduo de la imprenta. Marville fue, además, el encargado de fotografiar los monumentos de Francia por la *Commission des Monuments Historiques* (Jammes, 1981, 58).

En los últimos años de actividad de la imprenta fueron apareciendo avances y métodos. Entre estos destacamos especialmente el fotograbado. Esta técnica comenzó con los trabajos del ingeniero A. Poitevin, que puso a punto toda una serie de procedimientos aplicables al fotograbado en relieve,



58-. Portada de la obra *Photographier l'Architecture*. (1851-1920). *Musée des Monuments Français* París 1994a.

en hueco y, sobre todo, dos métodos planográficos: la fototipia y un procedimiento de fotolitografía que iba a sustituir a los métodos anteriores (Jammes, 1981, 108). En definitiva, el cierre de la imprenta es reflejo de unos años en que se estableció la competencia entre varias formas de lograr la ilustración de las obras. Por una parte, Blanquart-Evrard había abordado esta ilustración mediante la reproducción de las fotografías, lo que, a pesar de la calidad obtenida, la relegaba a seguir siendo una ilustración cara y minoritaria. Por otra parte, comenzaron a perfilarse nuevos métodos elaborados desde el principio de reproducir, mecánicamente, esas fotografías originales. Estas dos opciones convivirían durante buena parte del último tercio del s.XIX.

En definitiva, a Blanquart-Evrard le cabe el mérito de haber sabido aplicar, a gran escala, su idea industrial de la fotografía. Sin él desconoceríamos cientos de imágenes producidas en la época. Con la edición de ciertas obras como la de Salzmann contribuyó a difundir la imagen fotográfica como testimonio y argumento en una controversia científica. Aunque la fotografía original pegada en hojas sólo podía ser una etapa provisional, la obra de Blanquart-Evrard tuvo una gran importancia, siendo el puente entre el libro romántico y el contemporáneo. Sus positivos, de 20 x 24 cm., inauguraron la edición fotográfica de lujo. Respondían bien a una de las máximas del *Tour du Monde*: “voyagez dans votre fauteuil” (Bustarret, 1994, 47).

Como conclusión de este período podríamos señalar la perduración de un tipo de aproximación, propia de los viajeros. En este sentido, la fotografía se incorporaba a la tradición del *Grand Tour*. El registro efectuado por ellos tiene un indudable carácter testimonial debido a las tempranas fechas de sus viajes. Por otra parte, existieron diferencias entre esta aproximación de los viajeros y la guiada por un interés arqueológico o científico. Mientras que los viajeros-fotógrafos efectuaban un recorrido, más o menos por todo el país, guiándose para la elección de los lugares de criterios más o menos tradicionales, arqueólogos como Heuzey se centraban en algunos sitios y procuraban documentarlos en profundidad (Heuzey, Daumet, 1876, 2). A una primera aproximación más general, los eruditos pro-

pusieron un acercamiento más profundo y exhaustivo, tendente a mejorar el conocimiento que se tenía sobre los monumentos y culturas.

En definitiva, observamos en este período el reconocimiento oficial de la Prehistoria y la puesta en funcionamiento de nuevas instituciones que proporcionaron un marco adecuado para el desarrollo de las investigaciones. Se sucedieron también, gran número de descubrimientos, lo que permitiría enunciar algunas cuestiones clave sobre las civilizaciones del pasado (Gran-Aymerich, 1998, 201). Paralelamente, se produjo la incorporación, cada vez más significativa, de la fotografía a los estudios arqueológicos bajo aproximaciones y perspectivas aún muy diversas.

III. 1.3. La fotografía y la definición de la Arqueología Científica Francesa (1875-1914)

En 1870 la derrota francesa ante Prusia produjo en Francia toda una conmoción política y cultural. Se admitía cómo: “no sólo nos han vencido con las armas, también con la ciencia”. La derrota provocó un esfuerzo de reforma y nuevas iniciativas para institucionalizar y regular la ciencia. Tras la derrota se produjo una voluntad de igualar los logros científicos del país vencedor e incluso de mejorarlos. Investigadores como E. Renan, G. Perrot, A. Dumont y O. Rayet criticaron la insuficiente organización de la ciencia francesa y la escasa financiación por parte del estado (Gran-Aymerich, 1998, 205).

Después de Sedán se emprendió una reforma universitaria y de la enseñanza en general. A. Dumont fue nombrado en 1879 director de la enseñanza superior. Este investigador, que había sido subdirector de la *École de Atenas*, creía en la “histoire nouvelle” (Dumont, 1874) en la historia “*envisagée comme parallèle de la géologie, recherchant le passé de l’humanité le même que la géologie recherche les transformations de la planète*” (Renan, 1890). En esta línea, tenía la convicción de que la historia debía constituir “un ensemble de lois semblables à celles de la physique, la chimie et la biologie ont découvertes dans l’ordre matériel” (Dumont, 1874). En este sentido pidió a N. Fustel de Coulanges, en 1880, que asumiera la dirección de la *École Normale Supérieure* de París. El conocido historiador había declarado ya cómo, en su opinión, “l’histoire n’est pas un art, elle est une science pure” (Fustel de Coulanges, 1888, 32).

Paralelamente, continuaba la definición de la arqueología como una ciencia moderna. En estos años se consolidaron algunos de sus principios básicos como la cronología comparativa de O. Montelius y W. F. Petrie. Sería éste último quien, en 1891, enunció el método que denominó “cross-dating”. Por su parte, A. Conze identificó el estilo geométrico en Grecia y estableció la noción de “fósil-director” en arqueología.

En lo que se refiere a la práctica fotográfica también se pueden señalar numerosos cambios. Los años 1880 han sido señalados como el final de la producción fotográfica de calidad. En efecto, la producción fotográfica se banalizó con la extensión de la tarjeta postal y con los clichés de *amateurs*, cada vez más numerosos (Aubenas, 1999, 19). La fotografía se convirtió, paulatinamente, en una práctica

más incorporada al nuevo turismo moderno que iba surgiendo. En efecto, estos años destacan por la rápida extensión de la práctica fotográfica (Aubenas, 1999, 33).

La mayor facilidad para viajar, la introducción de la fotografía instantánea y la invención de un proceso eficiente de reproducción fotomecánica posibilitaron la emergencia de la fotografía *amateur*. Estos sucesivos avances permitieron multiplicar las aplicaciones de la nueva técnica y hacer que tuviese, a partir de la década de los años 80, una presencia más abundante. Paralelamente, consolidó su estatus dentro de los organismos institucionales del gobierno francés. La lectura del Decreto ministerial del 1/06/1877 muestra cómo la técnica había adquirido *droit de cité* en los Museos y las Colecciones del Estado (Foliot, 1986, 132).

En efecto, las importantes mejoras tecnológicas hicieron que tanto la toma como la reproducción de fotografías fuese más fácil y barata. Las placas secas —y a partir de 1889, la película de celuloide— se producían en fábricas y se vendían preparadas para su uso. La década de 1880 comenzó con la realización de fotografías al gelatino bromuro de plata, lo que facilitó su aplicación a diversas ciencias. En la década de 1890 se introdujo la cámara Kodak y todos los sencillos mecanismos de funcionamiento que conllevaba. La irrupción de Kodak llevó incluso a hablar de “democratización” de la fotografía hacia 1890 (Nir, 1985, 260). La mayor facilidad en las tomas también contribuyó a la diversificación de los temas fotografiados. Los *amateurs* se dedicaron a temas menos atractivos comercialmente: lugares rara vez visitados, regiones escasamente pobladas, la vida diaria, etc. La falta de obligaciones comerciales y los menores costes propiciaron que la fotografía de *amateur* ampliase significativamente los temas objeto de su interés (Nir, 1985, 208).

Todas estas circunstancias nos llevan a considerar la etapa que comienza a mediados de los años 70 del s.XIX como clave en la aplicación de la fotografía a la arqueología. El cambio en el uso de la fotografía fue tanto cualitativo como cuantitativo. En efecto, hacia mediados de los años 70 del s.XIX se fueron imponiendo otras concepciones de la arqueología, que cada vez sería más el campo de acción de especialistas. Las mayores facilidades en la práctica fotográfica significaron que el arqueólogo podría realizar fotografías sin ser un experto de toda una serie de procesos químicos. El menor tamaño de las cámaras, su ligereza y el menor tiempo de exposición necesario fueron sin duda factores que determinaron la adopción de esta técnica por parte de un mayor número de investigadores.

En este contexto se produjo también la aparición del primer manual de fotografía aplicada a la arqueología. En efecto, Eugène Trutat, naturalista y conservador del Museo de Historia Natural de Toulouse, publicó en 1879 *La Photographie appliquée à l'archéologie* (Trutat, 1879). La finalidad del libro era, pues, mostrar a los arqueólogos diferentes mecanismos para utilizar la fotografía, sobre todo con la finalidad de crear imágenes susceptibles de incorporarse a las publicaciones (Foliot, 1986, 131). Esta motivación para realizar su libro por parte de un arqueólogo aficionado parece indicarnos que la fotografía aún estaba lejos de aparecer en los trabajos arqueológicos. De la obra parece desprenderse cómo el autor pensaba que los arqueólogos no aprovechaban adecuadamente las oportunidades que esta técnica les podía proporcionar. Varios autores han destacado la relativa actualidad de esta obra; su manera de abordar un tema arqueológico apenas difería de la nuestra. Trutat intentó probar la idonei-

dad de la fotografía para las necesidades de la arqueología mostrando todas las modalidades de registro que posibilitaba (Foliot, 1986, 141).

En las diferentes misiones que se sucedieron durante la década de los años 70 del s.XIX, la fotografía se fue incorporando a un ritmo superior. Su uso pasó a generalizarse en excavaciones arqueológicas como, por ejemplo, las dirigidas por Schliemann en Troya, a partir de 1870; las de E. Curtius, en Olimpia, en 1875; o las de T. Homolle en Delos en 1877 (Necci, 1992, 20).

Entre las personalidades que incorporaron de forma novedosa la fotografía a sus investigaciones destaca Joseph Déchelette (1862- 1914). Su carrera coincidió con una época de cambios cruciales en la arqueología francesa, que se convertía poco a poco en un campo reservado a los especialistas. Entre las obras de mayor repercusión durante el primer tercio del s.XX cabe citar dos significativas aportaciones del investigador de Roanne, el *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine* (Déchelette, 1908) y *Les vases ornés de la Gaule romaine: Narbonnaise, Aquitaine et Lyonnaise* (Déchelette, 1904b). Con estas síntesis de materiales se elaboraron, por primera vez, tipologías que permitieran establecer relaciones y adscribir cronologías, hasta el punto de llegar a "formar a generaciones de arqueólogos" (Delporte, 1994, 3).

La labor de Déchelette destacó por su preocupación en sistematizar y crear términos para las nuevas épocas y objetos. En su opinión, la posibilidad de transmisión de la información se fundamentaba, en primer lugar, en el establecimiento de un vocabulario unificado y actualizado (Binetruy, 1994, 163). Buena parte de su actividad estuvo dedicada a la creación de nuevos términos para la Prehistoria. Utilizó también, de forma destacada, la técnica fotográfica. Por lo general asumía personalmente su realización (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986) lo que las convierte en especialmente ilustrativas de sus objetivos e intencionalidad. Sin embargo, la documentación disponible se restringe hoy casi únicamente a la que el investigador publicó en su día. También realizó fotografías aéreas a principios de siglo a partir de un globo, custodiadas hoy en el Museo de Roanne (Francia).

En las excavaciones llevadas a cabo en Bibracte, Déchelette introdujo cambios metodológicos que se reflejan en sus *Comptes Rendus* de 1904. Por primera vez se fotografiaron las estructuras descubiertas en el transcurso de la excavación (Binetruy, 1993, 93). De una forma aún novedosa en la época, fotografió los diferentes objetos en su contexto de descubrimiento y no tras su traslado. Las memorias constituyen un inigualable documento para observar su utilización de la fotografía. Observamos, en este sentido, una significativa evolución respecto a otras utilizaciones más usuales hasta el momento: Déchelette no utilizaba la fotografía para ilustrar los objetos más significativos que se habían descubierto, sino las estructuras del *oppidum*.

En este sentido, indicaba cómo el lector podía encontrar en las láminas "varias vistas fotográficas de las construcciones de Bibracte". Las fotografías constituían, en su opinión, "una serie de documentos nuevos" ya que "hasta hoy los objetos muebles habían tenido los honores de la reproducción". Déchelette ilustraba, en efecto, estructuras "en las que la rusticidad del aparejo así como la ausencia de toda moldura o escultura imprimen un carácter muy diferente al de las construcciones galo-romanas más recientes" (Déchelette, 1904a, 3). Una vez más la fotografía refleja los objetivos del arqueólogo.

En opinión del francés los arqueólogos debían “accorder le même privilège à les habitations” (Déchelette, 1904a, 4) que a los objetos prestigiosos o llamativos. En sus trabajos se observa la noción de la fotografía como documento irremplazable, como un medio de preservar lo que la campaña hacía desaparecer. Esto hacía tanto más interesante guardar testimonio de unas estructuras que “sont remblayés au fur et à mesure des travaux” (Déchelette, 1904a, 4).

La fotografía se incluía ya en el discurso científico. Además de ilustrar estructuras desaparecidas y mostrar el contexto de aparición de las piezas, el autor hacía alusiones frecuentes a las figuras durante la exposición de sus teorías. De esta forma, implicaba el registro fotográfico en el discurso, en la explicación histórica del yacimiento. Esta característica se observa en las excavaciones de las dehesas del convento en Bibracte, donde excavó entre 1897 y 1898. Las fotografías podían mostrar tanto el conjunto de los trabajos como aspectos más parciales. En la explicación de los resultados la imagen era la prueba: “las excavaciones de 1898, de las que la lámina I proporciona una vista de conjunto, nos dieron la solución al problema. Nos encontrábamos en presencia de un gran taller de forja” (Déchelette, 1904a, 13). En su obra la fotografía era el referente con el que corroborar un dato. En su trabajo encontramos observaciones interesantes, invitando al lector a que compruebe en las fotografías: “on distingue nettement l’entrée du fourneau, avec son arc en brique, sur la planche V (partie gauche) et sur la planche VI (partie droite)” (Déchelette, 1904a, 39, nota 1).

También observamos cómo prefería el uso de la fotografía cuando se encontraba ante “el hallazgo más curioso”. En concreto, éste consistía en un conducto, fabricado mediante ánforas, que había encontrado bajo una de las habitaciones excavadas. Esta curiosa estructura se exponía para escrutinio y comprobación del lector, por medio de la lámina VIII. Su excepcionalidad le hacía “merecer” el que fuese reproducido mediante la fotografía y, con ello, el autor ofrecía al lector la posibilidad de comprobar el excepcional hallazgo. Este uso “moderno” de la fotografía se manifiesta además en la progresiva desaparición de personajes o útiles en la excavación, frecuentes en las fotografías del s.XIX. El francés mostraba más bien un interés por registrar –y ofrecer al lector– un panorama de aspectos diferentes como los perfiles y áreas excavadas.

Especialmente interesante nos resulta el “reparto” entre el dibujo y la fotografía. Así, mientras que el dibujo se reservó generalmente a los materiales, la fotografía se destinó a ilustrar los objetos en su contexto originario de hallazgo y a proporcionar vistas generales de los trabajos acometidos. Resulta significativo cómo, ante la publicación de la memoria de Bibracte, Déchelette prefirió la precisión de los dibujos a la pluma antes que utilizar fotografías retocadas (Binetruy, 1994, 93). Mediante ellas clasificaba, comparaba, ordenaba y elaboró novedosas teorías. Agrupadas en láminas, clasificadas por tipos, definidas sus pastas y colores, intentó llegar a una primera clasificación para las cerámicas.

Al abordar una de sus obras más significativas, el *Manuel d’archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Déchelette se preocupó de reunir la documentación gráfica necesaria gracias a los contactos con numerosos colegas, a los que pidió la mayoría de las 250 ilustraciones finales. En la edición los dibujos debían realizarse según ciertas normas. Exigían una técnica a la que Georges Bonnet se refirió en una carta dirigida a Déchelette el 15 de Noviembre de 1904 (Binetruy, 1994, 117): “Je voudrais vous prier d’indiquer au photographe la position la plus convenable pour faire ressortir le plus

possible les parties éclairées et celles ombrées, afin d'obtenir tout le relief susceptible d'être obtenu. Avec les dimensions exactes de cette pièce, d'après le dessin donné par M. Pérot dans les *Annales de la Société Eduenne*, et la photographie en question, je pourrai, je l'espère, arriver à une reproduction à peu près exacte de cette pièce" (15 de diciembre de 1904). La preocupación fundamental era lograr que la fotografía transmitiese la impresión de volumen y relieve que se apreciaba en el original, que reprodujese su apariencia real. No existía, observamos, una convención en cuanto a su representación.

Al tanto de los descubrimientos que se iban sucediendo en diferentes países de Europa, Déchelette mantuvo contacto con algunas de las personalidades más significativas dentro de la arqueología de la Península Ibérica como el Marqués de Cerralbo. Además de conocer las novedades de la protohistoria peninsular, Déchelette intervino activamente en su definición a raíz del consejo de Cartailhac. Su interés por los descubrimientos que se estaban realizando en esos años le llevó incluso a viajar a España a finales de abril de 1912. El investigador francés aprovechó esta estancia para conocer de primera mano las colecciones del Marqués de Cerralbo, colaborando incluso en su clasificación (Binetruy, 1994, 162). Como consecuencia de esta buena relación Déchelette leería, el 30 de agosto de 1912 y con el permiso del Marqués, "Les fouilles du marquis de Cerralbo" ante el *Institut de France* (París).

Déchelette participó además en algunos de los debates más importantes de la arqueología protohistórica del momento, como la adscripción cronológica de la cerámica ibérica. En este sentido defendió la postura esgrimida por L. Siret frente a la anteriormente argumentada por P. Paris. Frente a la consideración de una cerámica ibérica relacionada con paralelos micénicos, el investigador belga esgrimió sus observaciones estratigráficas de Villaricos (Almería) así como el conocimiento de los resultados de las excavaciones de Cartago. El hallazgo de piezas griegas junto a las debatidas cerámicas ibéricas permitía, como señaló el belga, establecer paralelos y procedencias más cercanas en el tiempo.

Déchelette hizo interesantes precisiones, fijando la cronología de Villaricos en torno al siglo V a.C. El francés se apoyaba en el hallazgo de cerámicas griegas en el yacimiento almeriense. Dentro de la metodología comparatista predominante en la época Déchelette señaló la semejanza entre los materiales ibéricos de yacimientos como Villaricos, Meca y El Amarejo (Déchelette, 1909, 17), yacimiento éste último donde P. Paris había recogido fragmentos de vasos griegos (Pereira, 1987, 21). Sus aportaciones sobre la Protohistoria peninsular llevaron a su elección como *Correspondiente* de la Real Academia de la Historia de Madrid el 25 de junio de 1910 (Binetruy, 1994, 153).

C. J. D. Charnay (1828-1915) nació en Fleurie (Rhône) y fue uno de los principales fundadores de los estudios franceses sobre las antigüedades americanas. Entre 1880 y 1883 visitó Tula, Teotihuacán y las ciudades mayas como Palenque, Yaxchilán, Chichén Itza y Tikal. Charnay fue además uno de los primeros en realizar verdaderas excavaciones en América, como las del palacio o casa tolteca de Tula (Hidalgo). Charnay emprendió la realización de moldes de relieves y fotografías de monumentos que aún se conservan en el *Musée de l'Homme* de París. Su trabajo, reflejado en el libro *Cités et ruines américaines* publicado en 1861 en París, se acompañaba con un atlas de 47 láminas con fotografías de los monumentos antiguos de Méjico. Algunas de esas fotografías, como las de Uxmal,

supusieron un gran esfuerzo ya que cuarenta hombres tuvieron que trabajar, durante tres días, para liberar las fachadas de los edificios, ocultas tras la vegetación (Rouillé, 1986, 58).

III. 1.3.1. Las grandes excavaciones en Grecia y Oriente

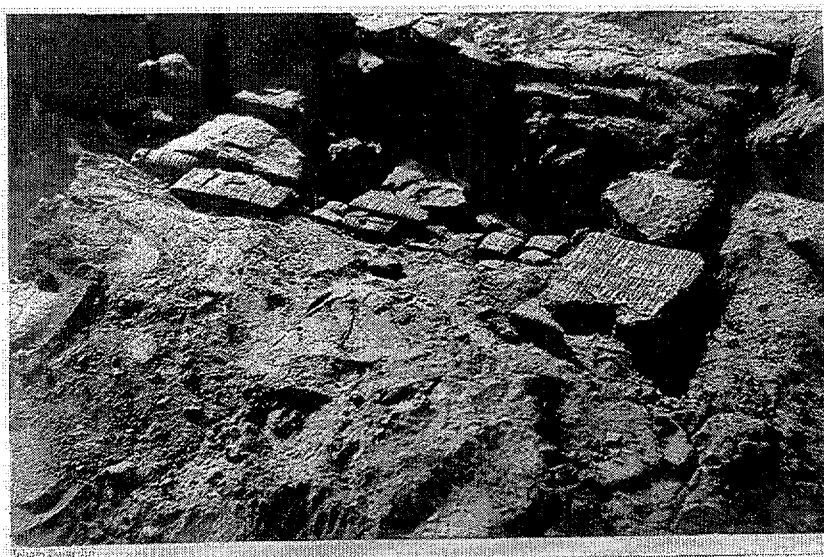
El último tercio del s.XIX estuvo caracterizado por la multiplicación de las excavaciones llevadas a cabo por las Escuelas extranjeras de arqueología en lugares como Grecia, Oriente Próximo y Egipto. Delimitaron entonces una geografía o reparto en la que Francia desarrolló trabajos en lugares como Thasos, Delos, Delfos, y Argos. La multiplicidad de yacimientos abiertos contribuyó al incremento de los conocimientos arqueológicos. En Grecia, como en otros lugares, los puntos a excavar se eligieron siguiendo a los textos clásicos y según los datos que proporcionaba la epigrafía. Esto provocó que las principales excavaciones se efectuasen en santuarios, como Epidauro, Samos, Olimpia, Samotracia, etc.

Uno de aspectos más innovadores fue el inicio de la percepción de que habían existido otras civilizaciones sobre las que la tradición escrita había proporcionado muy escasas o ninguna referencia. Esto había hecho que, hasta el momento, se ignorase o conociese muy poco sobre estas civilizaciones. El escaso interés que despertaban se comprende también por la creencia de que una civilización desarrollada tenía que haber conocido y utilizado normalmente la escritura. Paulatinamente, con el incremento de las excavaciones y el descubrimiento de sus restos y objetos, la importancia concedida a estas culturas creció.

La aplicación de la fotografía no se realizó de manera uniforme ni general. Así, entre las publicaciones de expediciones que continuaron sin incluir la fotografía podemos destacar las de Asia Menor (1872-1873). Entre las actuaciones destaca el descubrimiento de las partes más importantes del teatro de Mileto, del agora de Latmos y, sobre todo, del gran templo del Apolo en Didima. En la publicación de las memorias se incluyeron dos volúmenes con numerosas figuras intercaladas y un atlas de 75 a 80 láminas. La importante actuación en Didima estuvo enteramente representada mediante el dibujo, no apareciendo un registro fotográfico de los datos (Rayet, Thomas, 1877).

A pesar de esto, la aplicación de la fotografía en las investigaciones y publicaciones arqueológicas comenzó a ser más frecuente al final de este período. Francia llevó a cabo, entre los últimos años del s.XIX y los primeros del XX, una serie de campañas en *Tello*, la antigua Lagash. Los encargados de realizar la parte fotográfica fueron H. de Sevelinges y E. de Sarzec. La primera publicación sobre estas campañas presentaba un uso de la fotografía en la reproducción de los objetos más destacables. Notable resulta también el hecho de que la fotografía se utilizó en la reproducción de algunas de las estructuras descubiertas en la excavación (Sarzec, Heuzey, 1884-1912). En la obra encontramos una de las innovaciones fundamentales de esta época; la mayor aparición de fotografías ilustrando el contexto de los hallazgos arqueológicos. En el texto se aludía a estas “vistas fotográficas de las construcciones descubiertas en las excavaciones”. Destacamos cómo, aunque en la época la autotipia estaba muy difundida, todas las láminas de esta obra se realizaron mediante heliografías de Dujardin. Su elección nos indica la voluntad de obtener reproducciones de la mejor calidad posible, que en la época todavía aseguraba la heliografía.

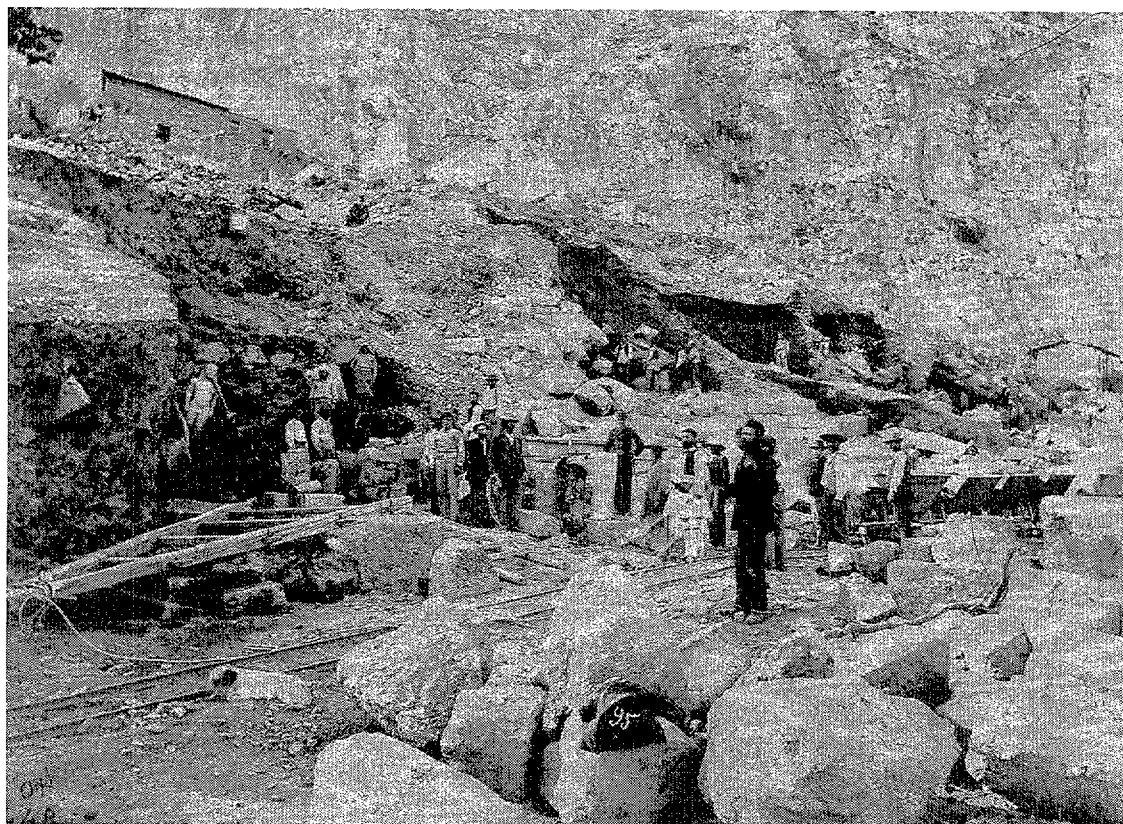
59-. La fotografía y la arqueología filológica: las tablillas cuneiformes de Tello (Lagash). Según Cros, Heuzey, Thureau-Dangin, 1914). [© *Bibliothèque Jacques Doucet, Institut national d'Histoire de l'Art, Paris*].



E. de Sarzec (1832-1901) quien acometió la realización de buena parte de las fotografías, desarrolló su actividad como cónsul de Francia en diversos lugares de Oriente Próximo. De esta forma, tuvo oportunidad de explorar diversos lugares del sur de Mesopotamia y adquirió tablillas cuneiformes. Aunque carecía de una formación arqueológica, se dio cuenta de la importancia de las excavaciones continuadas y de prestar atención y recoger todos los objetos de pequeño tamaño. El éxito de la misión se vio corroborado al encontrarse y poder excavar los archivos reales de Lagash. Estas excavaciones contribuyeron, de forma notable, a probar la existencia de una civilización sumeria, la sociedad estatal más antigua que se conocía.

En las posteriores publicaciones de la misión francesa en *Tello* (Lagash) encontramos, junto a los habituales dibujos, el uso de la documentación fotográfica para algunos objetos (Cros, Heuzey, Thureau-Dangin, 1914, 9). Sin embargo, también se percibe, en la publicación final de 1914, una mayor preocupación estratigráfica. Esta evolución se plasmó en la más atenta descripción de las trincheras y en las frecuentes alusiones a las estratigrafías. Estas descripciones cuidadas remitían, una vez más, a los objetos detallando el contexto original de los mismos. En efecto, en *Nouvelles fouilles de Tello, Mission Française en Chaldée* (Cros, Heuzey, Thureau-Dangin, 1914) se aprecian descripciones con alusiones a las láminas fotográficas como “por encima del otro enlosado, en una tierra cenicienta, de tierra batida enrojecida por el fuego, a 50 cm. de profundidad y a 4 metros de la puerta, por 20 grados, se encontraba la escultura en diorita de color verde (Ver Pl. I y p. 21)”. Resulta interesante, no obstante, cómo se prefirió, al realizar la fotografía de la citada escultura, presentarla como un objeto de arte, fuera del contexto de su hallazgo. Aunque en la época autores como Déchelette ya presentaban algunos hallazgos en su contexto originario, las esculturas de *Tello* se expusieron aparte. De una calidad indudable, las esculturas se representaron como obras de arte. Por otra parte, sólo dos de las once láminas se dedicaron a ilustrar las estructuras descubiertas (figs. 5 y 6). Tomadas por el mismo Gros, representaban una panorámica general de la excavación y un detalle del recinto funerario.

Sin duda una de las misiones francesas más conocidas fue la *Grande Fouille* de Delfos, llevada a cabo entre 1892 y 1903. Para la consecución de este proyecto fue clave la acción de Th. Homolle



60-. Excavaciones de la *École Française d'Athènes* en la "Grande Fouille" de Delfos (1892-1903). Descubrimiento de un *kouros* el martes 30 de mayo de 1893. [© École Française d'Athènes, Archives-photothèque, n° cliché C448].

(1848-1925), nombrado en 1890 director de la *École Française* de Atenas. En 1840 Ottfried Müller había sido el primero en excavar en la localidad de Delfos. Durante estos trabajos descubrió el extremo oriental del gran muro poligonal cubierto de inscripciones que se había construido para sostener la terraza del templo de Apolo.

En 1887, Francia consiguió el monopolio de las excavaciones en Delfos durante diez años, hasta 1903. Durante estos años, Grecia reservó para Francia "le monopole des copies, moulages et reproductions artistiques". Th. Homolle organizó el equipo de las excavaciones en Delfos. Resulta llamativo cómo concedió la dirección técnica de los trabajos a Henry Convert, ingeniero de Puentes y Caminos y destacado dibujante y fotógrafo. También fue consciente de la necesidad de recurrir a un arquitecto para levantar las plantas, alzados y reconstrucciones, por lo que incorporó en este equipo al arquitecto A. Tournaire. La fotografía estuvo presente, desde el primer momento, en la organización de una empresa capital para la arqueología francesa en el extranjero como fue la *Grande Fouille* de Delfos.

III. 1.3.2. El manual de arqueología de E. Trutat

Todas estas mejoras y evoluciones de la técnica fotográfica y de la fotomecánica tuvieron una lógica repercusión en la aplicación de la fotografía a la arqueología. Prueba de esta evolución de la fotogra-

fia podemos citar la aparición del primer manual dedicado a las aplicaciones de la fotografía para la arqueología: *La photographie appliquée à l'archéologie* (1879).

Naturalista, conservador de Museo y arqueólogo aficionado, Trutat explicó en el prólogo de su obra los motivos que le habían llevado a escribir esta obra. Estas motivaciones nos informan del grado de aplicación de la fotografía y del empleo que los arqueólogos hacían de ella. En efecto, el francés relató cómo “muchos arqueólogos emplean ya los procedimientos fotográficos; pero, para la mayoría, la falta de indicaciones y la dificultad para encontrar las informaciones necesarias para tal o cual trabajo un poco especial, hacen dejar de lado el empleo de la fotografía”. Esta situación habría sido el motivo que le impulsó a publicar su experiencia como fotógrafo.

Entre los servicios que el erudito francés observaba destacó el que la fotografía “no se contenta con proporcionar al arqueólogo facilidades para sus estudios, puede dar más aún, y proporcionar a la librería láminas de una exactitud completa y de una inalterabilidad absoluta, gracias a los procedimientos de impresión fotomecánica” (Trutat, 1879, 5). Gracias a este testimonio observamos cómo la crisis en cuanto a la escasa perdurabilidad de las fotografías parece haberse superado ya en el momento en que Trutat escribió estas líneas. No obstante resulta curioso cómo el autor todavía creía necesario mencionar —y recordar— que no existía ningún peligro sobre este supuesto desvanecimiento de la fotografía.

En opinión de Trutat creo que “el arqueólogo debe ejecutar él mismo la mayor parte de su trabajo fotográfico. Sólo entonces encontrará en este método un auxiliar precioso. Sólo cuando se trata de hacer los positivos, las impresiones, debe dejar a hombres más especializados el cuidado de las manipulaciones. Pero aún entonces le es indispensable conocer los procedimientos; podrá entonces exigir al obrero los resultados” (Trutat, 1879, 8). El naturalista francés se declaraba así partidario de que el propio investigador asumiese la toma de las fotografías. Sólo entonces podía asegurarse que lo reproducido se ajustaba a lo que necesitaba. El arqueólogo debía asimismo conocer los diversos mecanismos de positivado —por contacto y químico— de cara a exigir unos determinados resultados.

En su opinión, “el mejor procedimiento es pedir algunas lecciones a un fotógrafo de profesión o, al menos, a un *amateur* que dominase las diferentes manipulaciones”. Algunas semanas en el laboratorio bastarían para “dar rápidamente el hábito de los aparatos y de la preparación de las placas”. La precisión y nitidez que mostraban las fotografías provocó que muy pronto se pensase en su aplicación de cara al levantamiento de planos de tipo arquitectónico. El coronel francés Laussédats desarrolló esta aplicación a partir de 1850, mientras utilizaba los dibujos que le proporcionaba la cámara clara. Hacia 1860 Laussédats obtuvo los primeros resultados con aparatos diseñados por él mismo. Poco después explicó el procedimiento en una serie de memorias que dirigió a la *Académie des Sciences* de París (Davanne, Bucquet, 1903, 61) y que expuso en el *Musée centennal de la photographie*. En esta exposición se pudieron observar algunos de los primeros resultados obtenidos, como un plano de Tananarive ejecutado por el comandante Delcroix (Davanne, Bucquet, 1903, 60).

El procedimiento fue denominado Fotogrametría o Metrofotografía y, a partir de 1889, fue empleado por el estado mayor austriaco y por el estado mayor italiano para completar la cartografía. Especialmente importante durante estos primeros años fue el uso que hizo de él, a partir de 1858, el

arquitecto alemán Meydenbaner. A finales del s.XIX varias firmas alemanas comenzaron la realización de *corpora* fotográficos de monumentos con la ayuda de la fotogrametría. Así, G.G. Röder trabajó en Leipzig sobre monumentos alemanes, mientras que Weinwurm y Haffner aplicaban la fotogrametría en Grecia, destacando su acción sobre la acrópolis de Atenas y sus monumentos (Feyler, 1993, 130).

Esta utilización concuerda con la creencia, común en la época, sobre la objetividad de estos procedimientos. Así, en un artículo publicado en 1895 en la *Zeitschrift für bildende Kunst* y titulado “Ein Denkmäler-Archiv.” se indicaba cómo el uso de la fotogrametría permitiría constituir archivos fotográficos de monumentos mucho más fiables que los documentos usados hasta este momento, que presentaban deformaciones en la representación de las proporciones (Feyler, 1993, 130).

Con el tiempo, la separación entre el dibujo y la fotografía se fue delineando con más precisión. A medida que el desarrollo de la técnica fotográfica avanzaba, el dibujo de objetos en perspectiva cedió su lugar ante la fotografía y se fue convirtiendo en algo más técnico, reservado a los alzados y plantas de arquitecto, perfiles y dibujos de las diferentes capas. En este sentido, las dos técnicas de representación analítica fueron delimitando sus áreas y dominios. En cuanto a las técnicas fotográficas el verdadero incremento de la aplicación de la fotografía a la arqueología se produjo con la invención de las placas en cristal listas para su empleo y la fabricación de las cámaras de formato medio, es decir, de 13 x 18 cm. Estas circunstancias facilitaron enormemente el trabajo del fotógrafo-arqueólogo y le permitieron producir un número elevado de fotografías.

III. 1.4. La definitiva consolidación de la fotografía en el proceso de investigación arqueológico (1918-1960)

La Primera Guerra Mundial provocó una ralentización de las investigaciones arqueológicas. Sin embargo, esta paralización permitió la concienciación sobre la necesidad de establecer y generalizar una metodología nueva, acorde con los nuevos objetivos y requerimientos de la ciencia. El cambio fundamental de esta etapa fue la paulatina incorporación de la fotografía al registro procesual de la actividad arqueológica.

Se produjeron, además, varios avances sustanciales. Por una parte, se asistió a la homogeneización de la formación de los profesionales dedicados a la arqueología. La incorporación de la fotografía cambió cualitativa y cuantitativamente conforme a las nuevas necesidades y exigencias metodológicas de la arqueología. Ya no se trataba del período de grandes excavaciones del último tercio del s.XIX: los años 20 y 30 del nuevo siglo se caracterizaron por su voluntad de ordenar y clasificar los numerosos restos que se habían ido acumulando en museos y centros de estudio. En este sentido estaríamos ante la “edad madura de la reflexión y de la publicación” (Étienne, Étienne, 1990, 121).

Ahora primaba el estudio de objetos y monumentos y el establecimiento de tipologías. Se profundizó en el conocimiento técnico de los objetos, al mismo tiempo que se incidía en la importancia de su funcionalidad. Se abordó la realización de manuales y *corpora*. El interés se extendía ahora tanto hacia los pequeños objetos como a las grandes piezas. La exigencia de exhaustividad y el interés por cualquier

fragmento o resto arquitectónico son algunas de las tendencias que caracterizarían la segunda mitad del s.XX. En estos momentos aparecieron incluso manuales que intentaban reglamentar el uso en la fotografía en arqueología como los de Martin-Sabon (1913) y Vallot (1915). Igualmente se produjeron aplicaciones novedosas como la de Clermont-Ganneau, quien dibujó la planta de las excavaciones francesas de Palmira a partir de la fotografía aérea (Clermont-Ganneau, 1922; Deonna, 1922, 86).

En este panorama podemos destacar el uso de la fotografía que hizo el arqueólogo suizo W. Deonna. Destacamos este investigador suizo por su variada y temprana utilización de la técnica fotográfica. Nacido en Ginebra en 1880, Deonna fue miembro extranjero de la *École Française* de Atenas de 1904 a 1907. De sus trabajos sobre la antigua Grecia destacan especialmente sus estudios sobre la escultura, en los que la fotografía desempeñó un papel fundamental, y su participación en las excavaciones de Delos (Ducrey, 2001).

En su producción fotográfica se detecta la influencia de uno de los más conocidos fotógrafos profesionales establecidos en Grecia: A. Boissonnas. Según P. Ducrey, Deonna conoció y admiró al fotógrafo hasta el punto de que “nul doute qu’il se soit inspiré de son œuvre photographique pour réaliser ses propres clichés” (Ducrey, 2001). Especialmente interesante resulta su publicación de un artículo sobre el interés que presentaba la fotografía para la arqueología y los posibles usos de esta técnica para el arqueólogo (Deonna, 1922). Este trabajo resulta ilustrativo de los usos que se estaba dando a la fotografía así como la opinión que esta utilización le merecía. En él explicaba cómo, en su opinión, las posibilidades de la fotografía iban mucho más allá del carácter documental. El medio fotográfico llegaba al punto de “ofrecer a los eruditos los medios para explicar las obras antiguas” (Deonna, 1922, 85). Las recientes mejoras de sus técnicas posibilitaban nuevas miradas y aproximaciones. El arqueólogo debía, en su opinión, conocer estos adelantos y recurrir a ellos.

En el período posterior a la Primera Guerra Mundial los defensores de la utilización de la fotografía como Deonna declaraban cómo “los arqueólogos y los historiadores del arte no podrían prescindir de la fotografía” (Deonna, 1922, 85). La diferencia fundamental no era ya la aparición sino el uso que se daba al documento fotográfico. La fotografía pasó de constituir un medio bastante oneroso de representar las piezas más importantes a mostrar aspectos de los trabajos y las estructuras documentadas. A pesar de esto, la no generalidad de este uso tiene su mejor muestra en el hecho de que un defensor de la técnica fotográfica como era el investigador suizo escribiese este artículo de 1922 para mostrar las posibilidades de la fotografía para la ciencia arqueológica.

En él, Deonna se refería a la utilidad de la fotografía para el excavador porque “conservaba así las diversas etapas de su trabajo, detalles que el pico modificará algunos momentos después” (Deonna, 1922, 85). El autor insistía, pues, en su capacidad para documentar; “la fotografía inmoviliza lo fugitivo”, “fija el aspecto de una tumba, como estaba el día en que depositaron el muerto en ella con su ajuar, y cuyo contenido va a ir a enriquecer un museo” (Deonna, 1922, 85). Su naturaleza documental estaba por encima de la de otros medios; “la descripción o un dibujo no bastan para conservar un recuerdo preciso” (Deonna, 1922, 85). Ofreció, además, varios consejos para la fotografía de materiales concretos. Así, declaraba cómo los epigrafistas sabían que la fotografía de una inscripción borrada, tomada en buenas condiciones de luz oblicua, podía reforzar ciertos rasgos, que parecían borrados o

desaparecidos, y permitir una lectura más fácil del original. El mismo autor declaraba cómo “no creo que este método se haya puesto suficientemente en práctica por los eruditos” (Deonna, 1922, 102).

El investigador suizo era también consciente de la subjetividad de la fotografía y del falseamiento que podía introducir en los estudios arqueológicos e históricos. En este sentido, en su artículo advirtió cómo “si la fotografía evita muchas oportunidades de error, sustituyendo un procedimiento mecánico a la mano del artista, no está exento de todo reproche y no es de una exactitud infalible” (Deonna, 1922, 90). Esta llamada de atención resulta cuando menos curiosa cuando en ámbitos como el de la fotografía artística se venía insistiendo desde el último tercio del s.XIX en esta subjetividad. Estaba plenamente aceptado, en estos ambientes, el grado de creatividad del fotógrafo y los falseamientos que podía introducir. Sin embargo, a pesar de este ambiente general, en los estudios arqueológicos e históricos se siguió utilizando como un documento veraz. Este ambiente provocó esta llamada de atención de Deonna en los años veinte.

En general, entre 1918 y 1960 constatamos cómo la fotografía pasó a aplicarse de una forma más general a los estudios arqueológicos, aunque la formación individual de los investigadores continuaba siendo fundamental a la hora de concretar y definir su uso.

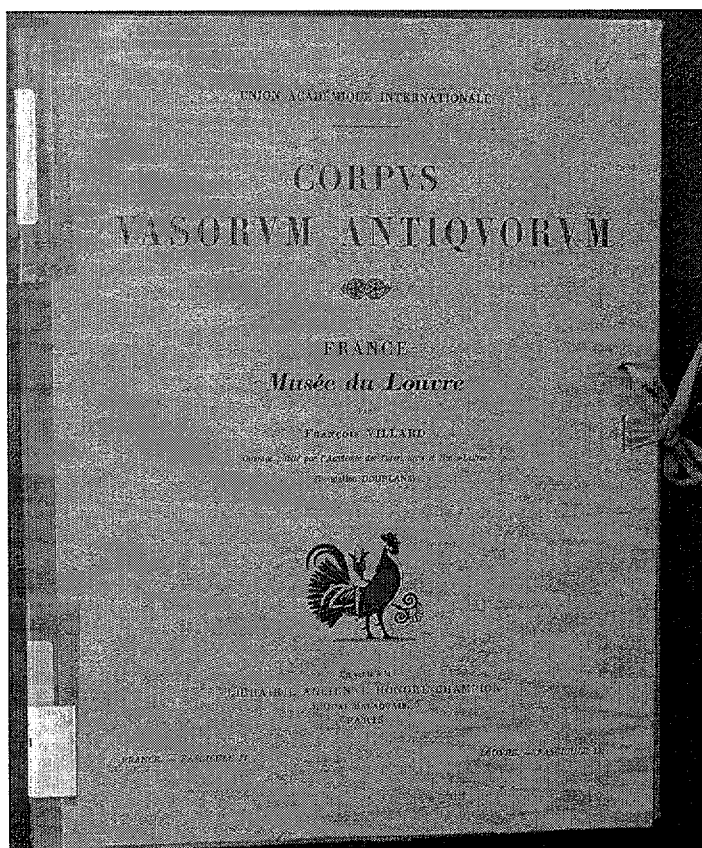
III. 1.4.1. El *Corpus Vasorum Antiquorum*

El proyecto del *Corpus Vasorum Antiquorum* se concibió en 1919, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial, desde la *Union Académique Internationale*. Nos parece importante mencionarlo ya que este proyecto reunió, en su concepción y en su realización, algunos de los aspectos más significativos de la etapa 1918-1960.

La voluntad del proyecto era reunir las piezas cerámicas más significativas de museos y colecciones. Este objetivo se inserta en la tradición, heredada del s.XIX, de elaboración de grandes catálogos y tipologías. Este tipo de acercamiento se comprende, pues, dentro de toda una corriente de conocimiento, de tipo enciclopedista, que había utilizado el dibujo como medio de representación de la realidad. Además, y frente a proyectos similares anteriores, el *Corpus* supuso una novedad al introducir la fotografía como forma fundamental de registro de las piezas. Esta circunstancia iba a condicionar también la concepción del nuevo *Corpus*. En efecto, el *Corpus* surgió cuando ya se habían estado desarrollando esfuerzos como el de la edición monumental –en folio– de F. Bruckmann en Munich respecto a *La griechische Vasenmalerei* de A. Furtwängler (Olmos, 1989, 292).

El primer fascículo del *Corpus Vasorum Antiquorum* apareció en 1922. En cada una de las secciones o países una academia o un cuerpo de sabios tenían la responsabilidad de la sección relativa de los vasos. Cada sección disponía de una entera autonomía científica y administrativa. Un director, encargado de coordinar el conjunto, era denominado por la *Union Académique* (Dugas, 1957, 7). Cuando el proyecto apareció se adoptaron un cierto número de principios, expuestos en la *Organisation du Corpus Vasorum antiquorum (1919-1921)* (VVAA, 1921) y en el prefacio del fascículo 1 del Louvre, el primero que apareció (Dugas, 1957, 7).

61-. Portada del *Corpus Vasorum Antiquorum*. Fascículo 13, Museo del Louvre. Realizado por François Villard (1974).

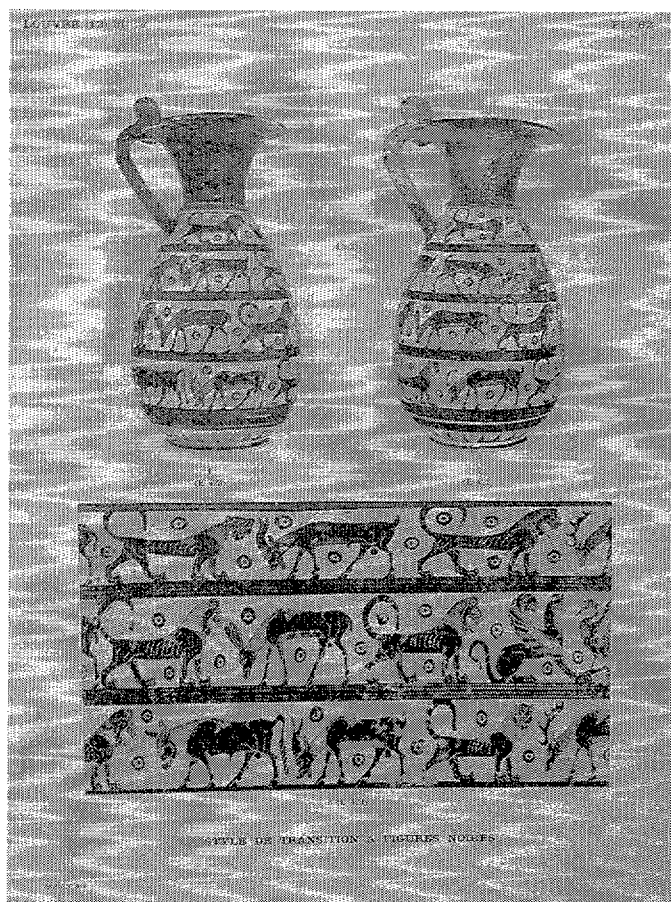


Nos parecen especialmente interesantes las indicaciones que realizaron y los criterios fijados respecto a la documentación fotográfica que debía recoger el proyecto. La mención y recordatorio de estas condiciones, en una fecha tardía como 1957, se produjo, podemos suponer, ante el no cumplimiento de esos preceptos. Así, por ejemplo, se recordaba que “el vaso debe limpiarse antes de ser fotografiado. Las restauraciones, en la medida de lo posible, deben suprimirse. Hay que proporcionar la idea de la forma del vaso así como los elementos de su decoración y no desatender el revés de la pieza” (Dugas, 1957, 12). La finalidad era proporcionar vistas o encuadres esenciales para lograr la comprensión de la pieza. Fundamental resultaba además facilitar que el estudio se realizase siempre sobre el mayor número posible de objetos. Así, “no se propone reproducir la integralidad del vaso; haremos nuestra la fórmula de Beazley: “Better few views of many vases than many of few” (Dugas, 1957, 12).

En la elaboración de la parte gráfica había que huir de los recortes salvo en casos extremos (Dugas, 1957, 12). También se establecían criterios comunes de ordenación y clasificación de cada una de las fotografías. Para la composición de las láminas se recomendaba acercar tanto como fuese posible las diferentes vistas de un mismo vaso que se incluían en una misma lámina, indicar siempre la escala de reproducción del vaso³ y que el fascículo comprendiese entre 40 y 50 láminas.

Desde la organización del *Corpus* se intentaron fijar en varias ocasiones normas para la realización de la parte gráfica. Por ello, acudieron a la opinión de un experto en el tema, el profesor suizo H.

³ Siempre que se pudiese era preferible emplear la misma escala para todos los vasos de una misma lámina, exceptuando las vistas de detalle representadas al lado de las vistas generales (Dugas, 1957, 14).



62-. Fotografías de conjunto y de detalle en el *Corpus Vasorum Antiquorum*. Fascículo 13 del Museo del Louvre (Lám. 62, 1974).

Bloesch. El hecho de que se creyese necesario dar estos consejos muestra que todavía no se fotografiaban adecuadamente los vasos. Bloesch indicó cómo, para obtener un fondo de la fotografía más o menos uniforme, era necesario el empleo de cartulina o algún tipo de tela encerada. La pieza debía situarse encima de esta tela, que, evitando los pedestales o zócalos, debía alzarse por detrás del objeto (Bloesch, 1957, 31). El color de este fondo debía ser preferentemente gris o azulado. Un fondo blanco podía conllevar molestos reflejos sobre el contorno del vaso y producir, como impresión óptica, la reducción de su volumen. A menudo se hacía necesario colocar a ambos lados del vaso dos bandas de papel o de tela de color más oscuro que este fondo. Aunque la luz natural proporcionaba a veces buenos resultados, Bloesch aconsejaba usar la artificial. Sobre todo ésta era recomendable en la fotografía de series de vasos con superficies brillantes, donde el empleo de la artificial resultaba ser mucho más rápido (Bloesch, 1957, 32).

El método de reproducción de las fotografías elegido por el *Corpus* fue la fototipia. Si bien hacia los años 50 el fotograbado estaba muy extendido, Bloesch explicaba cómo esta técnica disminuía los contrastes de la fotografía. Al contrario, la fototipia los aumentaba. Otro aspecto delicado era el *rendu de la forme* o la representación la forma del objeto. Para ello, se insistía en la necesidad de fotografiar el objeto a una distancia de, al menos, seis veces su dimensión mayor, ya fuese altura o anchura.

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo el contenido de las fotografías varió sustancialmente. Así, si en las tomadas durante las excavaciones era normal observar detalles como las herra-

mientas, los visitantes o los obreros, hoy estas imágenes son mucho más técnicas. La fotografía testimonia así los cambios experimentados por los métodos de investigación arqueológica.

En 1945, con el final de la Segunda Guerra Mundial, se creó en Francia el *Centre national de la recherche scientifique* (CNRS) así como la reglamentación de la arqueología en el territorio nacional (Gran-Aymerich, 1998, 14). Además, estos años se caracterizaron por la generalización de nuevos métodos de excavaciones que llevarían, al final del período, a una significativa “revolución” en la práctica arqueológica. Así, la atención pasó a centrarse en la posibilidad de poder ubicar e interpretar cada objeto dentro de su capa estratigráfica. A partir de este momento, la fotografía se adecuó a las nuevas exigencias planteadas. Junto a las anteriores vistas generales o parciales de un sector de la misma aparecieron poco a poco primeros planos de las principales secuencias estratigráficas de cada zona o habitación.

Con la cada vez mayor facilidad para obtener los registros fotográficos se incrementó la posibilidad de ofrecer vistas de cada uno de los pasos importantes de la excavación. En este sentido, se produjo la multiplicación de las fotografías puestas a disposición de la comunidad científica en revistas y obras de diferente tipo. Las nuevas exigencias metodológicas hacían que no bastase algunas vistas generales del yacimiento, sino que se pudiese “comprobar” fotográficamente cada parte de la estratigrafía sobre la que el arqueólogo fundamentaba su hipótesis de reconstrucción histórica. Al pasar a ser la estratigrafía el eje vertebrador de la excavación, la fotografía pasó a representar este nuevo punto de interés.

La evolución que hemos podido observar en la práctica fotográfica a lo largo del siglo XX se produjo en paralelo con la de la arqueología. Sobre todo lo ponemos en relación con la tendencia de la arqueología a convertirse en una ciencia cada vez más precisa. Este proceso no se ha efectuado de forma uniforme o lineal, la evolución es dialéctica: Las fluctuaciones detectadas en esta evolución muestran además las dificultades de los arqueólogos para dotarse de medios de descripción y de comparación eficaces y rigurosos para sus objetivos. La fotografía, sin duda uno de estos medios, parecía reunir las condiciones para desempeñar este papel, si se era capaz de reconocer sus cualidades propias y sus límites.

III. 2. Usos y aplicaciones de la fotografía

III. 2.1. La imagen fotográfica como reflejo “veraz” de la realidad

El diputado y científico Arago planteó, en el mismo 1839, varias áreas científicas en las que la aplicación de la fotografía podía ser de gran utilidad. El entusiasmo que ésta suscitó se advierte en testimonios como los de E. Lacan, conocido crítico francés (Aubenas, 1999b, 184). En la obra que publicó con

ocasión de la Exposición Universal de 1855 (Lacan, 1856), recordaba la utilidad de la fotografía respecto a la reproducción de obras de arte y diversas ciencias como la geología y las ciencias naturales: “En considérant l’exactitude des reproductions photographiques et la beauté des dessins obtenus, il devait naturellement venir à l’esprit des savants d’employer ce moyen puissant pour les besoins de la science. Quel secours pour la géologie, pour la botanique, pour l’histoire naturelle!” (Aubenas, 1999b, 184).

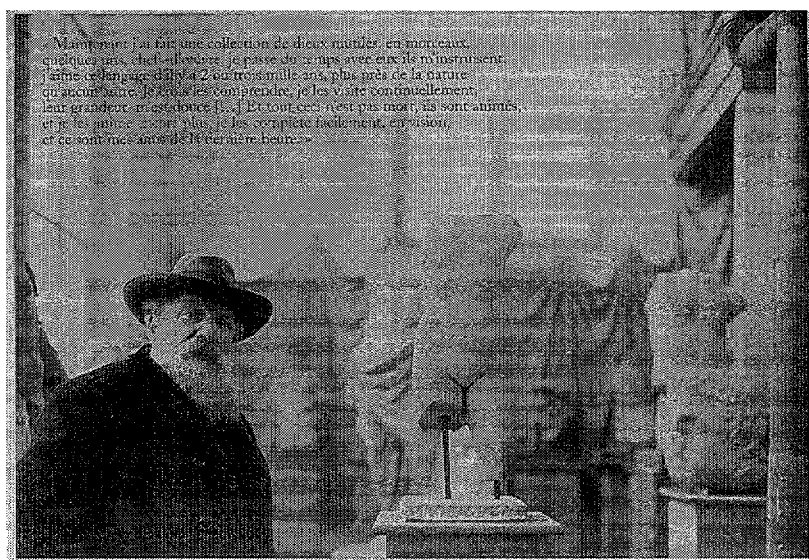
Creemos fundamental considerar cómo, durante buena parte del s.XIX, se pensó que su registro reproducía la realidad tal cual era. No había intervención por parte del fotógrafo; lo que se veía en el daguerrotipo o en el calotipo era “la realidad” (Clarke, 1997, 45). Esta aparente objetividad impulsó que científicos y eruditos de todas las áreas se interesaran, desde momentos muy tempranos, por este nuevo mecanismo de reproducción. Los arqueólogos franceses del siglo XIX pronto le atribuyeron virtudes como la de constituer un “témoin incorruptible” que ofrecía representaciones “inéculables” y “mathématiquement exactes” (Feyler, 1993, 189). La precisión del mecanismo fotográfico fue uno de los criterios fundamentales al juzgar el nuevo procedimiento. Así, la reproducción del más ínfimo detalle se constataba con gran alegría; era un dato más que garantizaba la autenticidad de la reproducción (Starl, 1994, 34).

En 1851 el crítico Francis Wey presentaba la fotografía como la perfecta representación y, en cualquier caso, preferible a los otros medios de representación: “Une médiocre épreuve héliographique du portail de Chartres ou de Bourges sera toujours préférable, et comme fini, et comme réalité, et comme relief, et comme précision, à la gravure la plus accomplie. Dans toutes sortes des sujets, la reproduction plastique est tout et la photographie en est la perfection idéale. Telle est même la puissance presque fantastique du procédé, qu’il permet à l’examineur d’un dessin d’architecture de l’explorer comme la nature même, et d’y faire des découvertes inaperçues sur le terrain” (Wey, 1851). En esta opinión se aprecia la confianza concedida a los medios que parecían “científicos” o “mecánicos” y la valoración del detallismo en la reproducción.

Durante buena parte del s.XIX se consideró a la fotografía como exacta, sin posibilidad de manipulación posible. Este carácter real y objetivo la convertía en el mejor instrumento para acometer un proyecto característico del s.XIX: el *musée imaginaire* de todas las artes. Muy pronto las imprentas recogieron numerosos libros de reproducciones entre los que destacan el *Musée Photographique: Oeuvres de Nicolas Poussin* y la *Galerie photographique* (1853) (Frizot et alii., 1994, 81). Ya en 1883 B.Delessert, financiero y amante del arte, había tomado la iniciativa de reproducir, mediante la fotografía, algunas de las estampas de obras de Rafael realizadas por Marc-Anoine Raimondi (Delessert, 1853). Buscaba la exactitud hasta tal punto que realizaba las fotografías exactamente del mismo tamaño que los originales (Aubenas, 1999b, 187).

También el arquitecto Viollet-le-Duc utilizó la fotografía como una técnica auxiliar para la arquitectura. En 1853 apareció la *Monographie de Notre-Dame de Paris et de la nouvelle sacristie de Lassus et Viollet-le-Duc*, ilustrada con doce fotografías (Foliot, 1986, 37). Ya en 1842 había encargado a Lerebours una serie de daguerrotipos de la catedral de París (Foliot, 1986, 37). En su *Dictionnaire raisonné de l’Architecture française* (1854) rindió un sincero homenaje a la fotografía. Ésta —escribía— “présente cet avantage de dresser des procès-verbaux irrécusables et des documents que l’on peut sans

63-. Auguste Rodin en el
Musée des Antiques por él
creado. Entre 1908 y 1912.
Positivo a la gelatina de
plata. [© Museo Rodin, n°
inv. 210, París].



cesse consulter, même lorsque les restaurations masquent des traces laissées par la ruine. Dans les restaurations, on ne saurait donc trop user de la photographie, car bien souvent on découvre sur une épreuve ce que l'on n'avait pas aperçu sur le monument lui-même" (Christ, 1980, 3). Este testimonio parece corroborar que el conocido arquitecto concibió la fotografía como una importante auxiliar de la arquitectura (Christ, 1980, 3). El también crítico Henri de Lacretelle admiró en *La Lumière* (20 de marzo de 1852) las tomas realizadas por Le Secq en Reims, declarando: "Ce que nous n'aurions jamais découvert avec nos yeux, il l'a vu pour nous (...) La cathédrale entière est reconstruite, assise par assise, avec des effets merveilleux de soleil, d'ombre et de pluie" (Christ, 1980, 4).

También para los arqueólogos la fotografía se convirtió en una especie de "transportadora fiel" de la realidad. Salzmann, por ejemplo, escribió en la *Introducción* de su obra cómo "Les photographies ne sont plus des récits, mais bien des faits doués d'une brutalité concluante" (Foliot, 1986, 34; Frizot, 1994, 382). En esta frase, enunciada a mediados del s.XIX, se encuentra el principio de la fotografía como demostración de un hecho o de una teoría determinada. Esta posible aplicación iba a tener, como veremos, una repercusión muy considerable.

El viaje efectuado por Maxime du Camp y Flaubert a Egipto nos proporciona también valiosos testimonios sobre la consideración de la fotografía. En el *Rapport de la Comisión nommée par l'Académie des Inscriptions pour rédiger les instructions du voyage de Máxime du Camp* se señalaba cómo los resultados de Du Camp "serán de interés para la filología, la arqueología y el arte". En efecto, "aunque los principales monumentos de las orillas han sido dibujados, será útil poseer varias vistas de conjunto tomadas a la Daguerrotipia y detalles de arquitectura, ambas cosas en grandes proporciones. El carácter particular de la fotografía, su exactitud incontestable y su minuciosa fidelidad, hasta en los accesorios más inesperados, dan valor a todo lo que produce" (Dewachter, Oster, 1987, 14).

La *Académie* deseaba que los resultados de este viaje sirviesen para las investigaciones sobre Egipto. En este sentido le advirtieron que completase, siempre que fuese posible, las vistas generales con otras de detalle (Dewachter, Oster, 1987, 14). Esta observación permite aventurar la opinión que

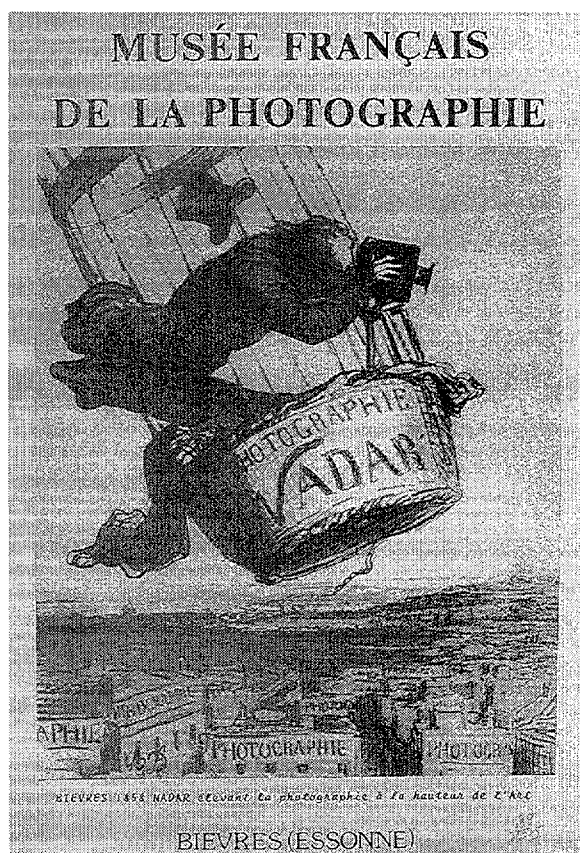
los miembros de la Academia tenían hacia la fotografía de viajeros, que no colmaba su necesidad de conocer en profundidad determinados monumentos. Ésta podría haber sido, sin duda, una de sus motivaciones principales para el viaje de Du Camp. Ejemplar de estos objetivos resulta el comentario “Il ne s’agit plus de charmer nos yeux par les effets séduisants que la lumière porte dans la chambre noire, mais de copier fidèlement et avec suite, des textes réclamés par la science” (Dewachter, Oster, 1987, 14). La cámara y Du Camp se convertían así en instrumentos para la ciencia, en este caso arqueológica, que reclamaba textos epigráficos y datos arqueológicos del antiguo Egipto. Con esta misión se proponían reunir, entre otras cosas, la documentación que la fotografía de viajeros les había permitido vislumbrar. Unas fotografías sin efectos estéticos, realizadas de cara a reproducir claramente todos los detalles serían un instrumento de primera mano para los investigadores. Consideraban la cámara como un “instrument de précision pour rapporter des images qui me permettraient des reconstitutions exactes” (Frizot *et alii.*, 1994, 79). La finalidad principal que se perseguía era que el erudito o el espectador ya no se encontrase ante un dibujo, sino de cara al monumento mismo, en miniatura. Los testimonios que se refirieron al servicio que la fotografía podía aportar a la epigrafía fueron muy numerosos. También E. Trutat pretendía que, a través de la objetividad de la fotografía, cada epigrafista pudiese aportar su propia interpretación y no depender de la opinión de otros (Foliot, 1986, 131).

Esta alta valoración de la fotografía estaba en relación con la necesidad que experimentaba la ciencia de la época de disponer de documentos veraces. Los documentos sólo tendrían credibilidad si presentaban una exactitud absoluta (Trutat, 1879, 3). Estos testimonios permiten asimismo detectar el gran optimismo con que se había acogido el nuevo procedimiento: “les graveurs et les lithographes ont été impuissants jusqu’à ce moment pour reproduire les monuments avec une exacte fidélité. Le daguerréotype seul réussit à les traduire dans les plus minces détails, tout en conservant l’esprit général de l’ensemble” (Dewachter, Oster, 1987, 27).

Ante la publicación de *Égypte, Nubie, Palestine et Syrie, dessins photographiques recueillis par M. Du Camp* la *Revue Archéologique* señaló cómo “muchas publicaciones se han hecho sobre el antiguo Egipto y todo el mundo sabe apreciar el interés que ofrecen los monumentos que cubren su suelo. A pesar del número de publicaciones (...) creemos poder afirmar que ésta que anunciamos hoy está llamada a un buen éxito, puesto que se presenta bajo un aspecto novedoso y será muy apreciada por todas las personas que concedan mucha importancia a la más escrupulosa exactitud en la representación de los monumentos, a una perfección a la que no pueden llegar el grabador o el litógrafo, sea cual sea su talento” (VVAA., 1852, 192). La *Revue Archéologique* sentenciaba “sólo la fotografía consigue reproducir hasta en los más mínimos detalles todo, conservando el aspecto general del conjunto” (VVAA., 1852, 192).

La aportación fotográfica hacía que, a pesar de las numerosas obras ya editadas sobre Egipto, la de Du Camp fuese considerada como una importante fuente de información (VVAA, 1852, 192). Con sus más de 150 calotipos (Jammes, 1981, 87) renovó la iconografía disponible sobre Egipto. Las bibliotecas y las instituciones públicas, pero también los *amateurs*, apreciaron mucho la autenticidad que representaba para ellos la fotografía. Este libro aportaba el complemento iconográfico indispensable a las grandes obras como la *Description de l’Égypte*.

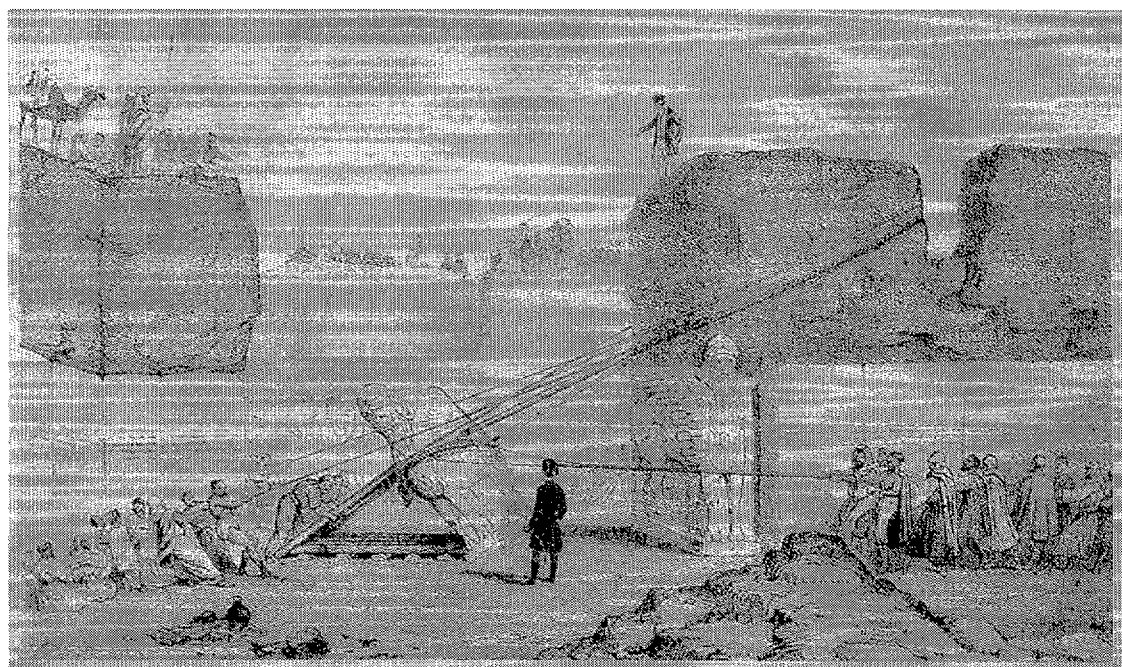
64-. Caricatura del fotógrafo francés F. Nadar con motivo de las primeras fotografías aéreas sobre París por él realizadas. [© Musée Français de la Photographie, (Bièvres, Essonne)].



Du Camp volvió a efectuar el recorrido realizado por Champollion, deteniéndose ante cada templo para fotografiarlo metódicamente, ya fuese conocido anteriormente o no. Prestó, en efecto, una mayor atención a los monumentos que a los paisajes, destacando los encuadres más cercanos con los que quería transcribir fotográficamente las inscripciones, un requisito que, por otra parte, los académicos habían señalado para el viaje (Bustarret, 1994, 76). La elección de las 125 láminas muestra la intención de realizar una obra histórica y arqueológica en la que las vistas pintorescas y el Egipto contemporáneo tenían un escaso lugar (Jammes, 1981, 88).

La fotografía aportó, como vemos, satisfacción a las exigencias de autenticidad de los arqueólogos y el público en general. En estos primeros momentos, el acercamiento al monumento siguió siendo el mismo que el efectuado por los dibujantes. Habría que esperar, al menos hasta los años 60 del s.XIX, para que los encuadres y aspecto general cambiasen. Pero la fotografía permitió estudiar aspectos o elementos desconocidos. E. Lacan decía en este sentido: "Il y a, aux corniches les plus élevées des cathédrales, dans les galeries où l'hirondelle et le corbeau font leur nid, des figures de saints ou des vierges que nul oeil humain n'a jamais pu contempler de près et que l'objectif découvre et reproduit dans toute leur suavité de formes et attitude" (Lacan, 1853; Jammes, 1981, 70).

Durante el s.XX la confianza en el registro fotográfico por parte de los arqueólogos siguió siendo bastante usual. En efecto, W. Deonna señalaba en los años 20 cómo la fotografía devolvía al erudito, al estudiar en la tranquilidad de su gabinete, los resultados de la campaña sobre el terreno. De esta forma, la actividad arqueológica comenzaba de nuevo bajo sus ojos (Deonna, 1922, 85). Pero el



65-. A. Layard dirigiendo el desplazamiento de un toro alado. Frontispicio del volumen 1 de *Niniveh and its remains*, Londres, 1849.

suizo fue uno de los primeros en llamar la atención sobre los riesgos que su uso conllevaba. Parecía consciente, por su dilatada experiencia como fotógrafo, de los errores que esto podía conllevar para la investigación histórica. En efecto, factores como el mayor o menor alejamiento y la iluminación hacían surgir diferencias notables entre varias fotografías de un mismo objeto. El arqueólogo, “encontrando en la reproducción mecánica mediante la fotografía una ayuda preciosa, no debe sin embargo olvidar estas causas posibles de error” (Deonna, 1922, 93). Al considerar necesario recordar este aspecto podemos pensar que la mayoría seguía considerando que la fotografía les proporcionaba un testimonio objetivo, restituyendo el pasado tal cual había sido.

A pesar de estas advertencias, la mayoría siguió considerando que la fotografía en arqueología conseguía “que l’archéologue puisse emporter avec lui à loisir une représentation absolument exacte du sujet douteux” (Foliot, 1986, 131). Esta percepción nos lleva a considerar los planteamientos positivistas, su protagonismo en la ciencia arqueológica a partir del último tercio del s.XIX y la adecuación de la técnica fotográfica a sus planteamientos.

III. 2.2. Fotografía y positivismo en Francia

En *Die Photographie* Siegfried Kracauer utilizó la fotografía para explicar y criticar el historicismo alemán (Kracauer, 1927). Kracauer llamó la atención sobre el hecho de que Daguerre era contemporáneo del máximo exponente del historicismo, Leopold Von Ranke (1795-1886). Resulta significativo que el fundador de la sociología, Auguste Comte, desarrollara sus ideas en el mismo tiempo que Daguerre. Se trataba de coleccionar y clasificar el mundo en objetos y estructuras (Clarke, 1997, 45).

Otros autores como Bann han apuntado igualmente las semejanzas entre ciertos aspectos del pensamiento de Ranke y el de Barthes; su «ça-a-été» señalado respecto a la fotografía en *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía* (About, Chéroux, 2001, 10; Barthes, 1982).

La fotografía se adaptaba perfectamente a la búsqueda del dato clasificatorio y sistematizador de la escuela denominada “Metódica” o positivista. Uno de sus textos programáticos fue escrito por G. Monod en 1876 y se editó en el primer número de la *Revue Historique*. Frente a la metafísica y las elucubraciones que habían dominado la ciencia anterior la fotografía parecía encarnar la pretendida objetividad del dato demandada por la ciencia positivista. La escuela metódica intentó alejar la investigación histórica de toda especulación filosófica (Bourdé, Martin, 1983, 137). Mediante la aplicación de técnicas que se consideraban rigurosas, los investigadores intentaban llegar a una objetividad histórica absoluta según planteamientos que quedaron definidos en la obra de L. Bourdeau *L'histoire et les Historiens; essai critique sur l'histoire considérée comme science positive* (1888). En opinión de algunos autores, el dominio o preponderancia del positivismo habría continuado, aproximadamente, hasta 1940. Además de la influencia de Comte habría que considerar la de Leopold von Ranke en los historiadores franceses del período 1880-1930, facilitada por las estancias de éstos últimos en las universidades alemanas después de 1870.

Según Ranke, la ciencia positiva podía llegar a la objetividad y al conocimiento de la realidad histórica. La escuela metódica en Francia (1880-1930) aplicó estos principios. G. Monod declaraba, así, la neutralidad del historiador: “le point de vue strictement scientifique auquel nous nous plaçons suffira de donner à notre recueil l'unité de ton et de caractère” (Bourde, Martin, 1983, 164). La adopción de la fotografía se enmarca en esta incorporación, por parte de la escuela metódica, de técnicas que se creían objetivas. Sus características concordaban perfectamente con las exigencias planteadas por la ciencia alemana.

Esta adecuación de la fotografía a las exigencias de la ciencia del s.XIX se vislumbra, en primer lugar, en el discurso pronunciado por F. Arago en la sesión de las academias de París por la que se dio a conocer la invención de la fotografía. Los argumentos de Arago tenían como objetivo cumplir una serie de prioridades. En primer lugar, crear una “émotion nationale” (Brunet, 2000, 111) que produjera la aceptación unánime del nuevo invento y evitar las posibles reticencias por parte de la *Académie des Beaux-Arts*. El texto del discurso insistía especialmente en la demostración de su utilidad inmediata (Brunet, 2000, 102). Arago recordaba, en efecto, la exactitud y la rapidez de la fotografía: “Chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen de reproduction si exact et si prompt” (Arago, 1839).

También F. Wey se refería a los importantes cambios que había supuesto la introducción de la fotografía en *Musée des Familles* (1853): “Les notions anciennes sur l'Égypte sont contrôlées et précisées, les hiéroglyphes sont livrés sans erreurs possibles à la sagacité des savants, et l'ancien voyage d'Égypte, publié autrefois, passe à l'état d'interprétation capriceuse et lointaine” (Jammes, 1981, 90). Los testimonios de Du Camp resultan ejemplares de esta utilidad de una ciencia acumulativa: “Je prends des épreuves photographiques de toute ruine, de tout monument, de tout paysage que je trouve intéressant” (*Souvenirs Littéraires*, t. I, pp. 484).

Aunque algo posterior, el conocido proyecto del *Corpus Vasorum Antiquorum* se enmarca y comprende en este ambiente científico. Para su ideólogo, E. Pottier, los cambios que había introducido la fotografía proporcionaban la herramienta idónea para acometer una tarea inmensa: la publicación de todos los vasos de la antigüedad. Este planteamiento es comprensible dentro de un esquema científico difusionista y evolucionista (Olmos, 1989, 293) que promovió este proyecto clasificatorio de las “especies” cerámicas.

Los más significativos logros metodológicos de la arqueología del s.XIX se enmarcan en el fervor clasificatorio. Las aportaciones básicas de esta época se basaron en un triángulo de relaciones entre tipo, tecnología y estratigrafía. De la conjunción de las tres nociones emergió en la arqueología de la época el positivismo arqueológico de Mortillet y de Montelius (Schnapp, 1991, 20). Alguno de ellos, como Mortillet, sabemos que incorporó muy pronto el registro y la utilización de la fotografía. Por otra parte, se pueden observar desde estos primeros años, la creación de archivos fotográficos que sirviesen para los historiadores. En Francia L. C. Macaire propuso, en 1855, la creación de una sección de fotografía en el Ministerio de Estado que tuviese, entre otras tareas, la «de rassembler tout ce que la photographie a pu ou pourra produire d'utile ou de remarquable, et notamment tous les faits d'actualité dont elle aura pu fixer l'irréfutable souvenir» (About, Chéroux, 2001, 12).

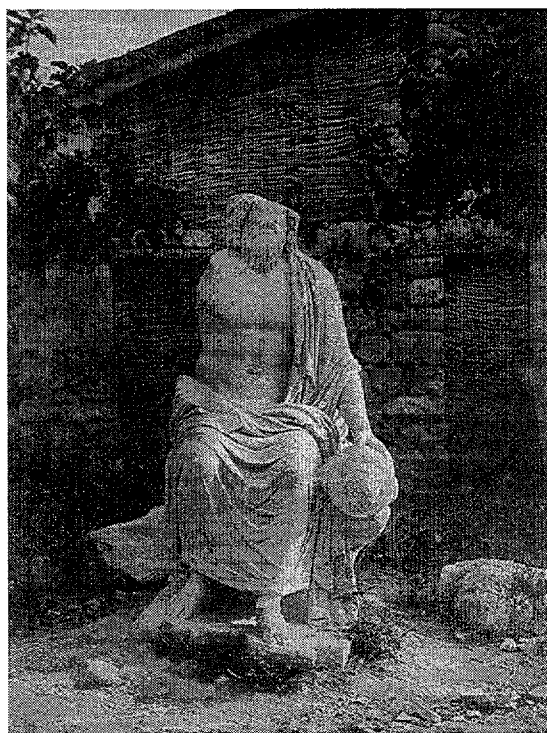
III. 2.3. Evolución de temas en la imagen arqueológica

Las fotografías realizadas por los viajeros-fotógrafos, como H. Vernet, F. Goupil-Fesquet, Maxime du Camp o tantos otros en Egipto, tuvieron la finalidad principal de constituir “repertorios” de sitios y monumentos que ilustrasen, ante la cultura occidental, la existencia de otros mundos. La intención original al realizar estas tomas no era mayoritariamente fotografiar detalladamente los aspectos que interesaban científicamente sino proporcionar una idea general del país o de sus monumentos.

Los acercamientos de los viajeros tampoco fueron uniformes, como tampoco lo serían sus resultados. Sin embargo, la intencionalidad original de las tomas no excluye que hoy puedan aportar datos fundamentales, sobre todo debido a la fecha en que fueron realizadas. Su temprana cronología y el hecho de constituir frecuentemente el documento más antiguo sobre un lugar posibilitan el que tengan una función histórico-documental y testimonial. Por ello pueden revelarse como una fuente necesaria y fundamental (Manodori, 1998, 3).

Entre los temas más antiguos que hemos señalado destacan las fotografías de arquitectura histórica. La abundancia de este tema estuvo en parte motivada por el pequeño número de excavaciones abiertas hasta los años 70-80 del siglo XIX. Además, la arquitectura proporcionaba un objetivo inmóvil —con las consiguientes ventajas para el elevado tiempo de exposición necesario— monumental y llamativo. El interés de los fotógrafos estaba, en efecto, centrado en los restos más espectaculares de las civilizaciones antiguas o modernas. Otros aspectos u objetos de tamaño más reducido se pensaba que no eran “dignos” de fotografiarse.

66-. Fotografía de piezas espectaculares: la escultura de Oronte en Seleuce. Hacia 1859. [© *Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France*, París. Foto Louis de Clercq].



Por otra parte, durante la primera mitad del s.XIX se había asistido en Francia al inicio de la percepción de la necesidad de restaurar monumentos y a un conocido y largo debate sobre la conveniencia de restaurar o no los monumentos arquitectónicos (Herschman, 1987, 4). En esta época se incrementó notablemente el estudio de la arquitectura medieval, que recibió un significativo apoyo con la fundación, en 1834, de la *Société Française d'Archéologie* y de la *Comission Nationale de Monuments*.

Otros factores contribuyeron a la rápida adopción de la fotografía. En la arquitectura del s.XIX desempeñó un papel fundamental el *historical revivalism*, con su significativa fidelidad respecto a las fuentes. Pugin lo expresó diciendo: "La única esperanza de que podamos revivir el verdadero estilo es adhiriéndonos estrictamente a las autoridades del pasado" (Herschman, 1987, 4). Los arquitectos valoraron positivamente la exactitud de la fotografía. El nuevo medio estaba, en efecto, en posición de proporcionar los datos necesarios para acometer estudios de arquitectura antigua. Aunque el medievalismo había nacido mucho antes que Niépce y Daguerre, la fotografía jugó un papel determinante en el descubrimiento francés de la Edad Media durante el s.XIX (Christ, 1980, 4).

Las fotografías de monumentos se inscribían hasta, al menos, los años 80 del s.XIX, en esta tradición anterior de los dibujos de arquitectura. Los fotógrafos procuraban con ello proporcionar a los arquitectos las vistas y encuadres adecuados para sus trabajos. La frontalidad de las tomas era también el resultado de una formación tradicional que tendía a realizar elevaciones bidimensionales. El tipo de vistas que podemos observar en los viajeros-fotógrafos se inscribe dentro de esta tradición anterior de pintura y grabados. En estos dibujos de arquitectura, la perspectiva era, como hemos mencionado, estrictamente frontal, y el punto de fuga estaba centrado en esa fachada. El estilo de dibujo era típicamente lineal, a pesar de que la Escuela de Bellas Artes francesa de dibujo introdujo efectos de agua tinta con la finalidad de modelar las superficies produciendo una relativa ilusión de tres dimensiones (Herschman, 1987, 4).

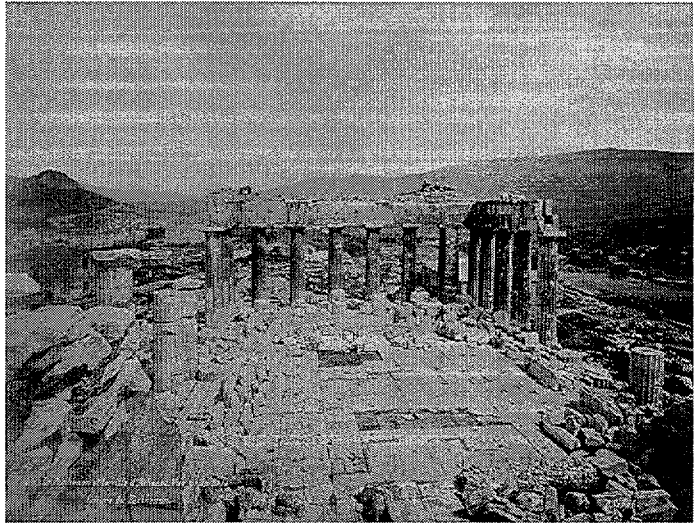
Por otra parte, la temática de la fotografía de las décadas 1850-1860 estuvo motivada por acontecimientos que excedían lo puramente científico. Así, por ejemplo, Acre habría aparecido regularmente en los viajeros-fotógrafos franceses a Tierra Santa por ciertas connotaciones históricas como la importante derrota sufrida por Napoleón en esa localidad en 1799. Estos factores demuestran haber sido también importantes en el acercamiento de los viajeros a países como España. La elección de las ciudades y monumentos o edificios o fotografiar estuvo muy influenciada por la imagen romántica. Destaca así la visita a lugares conocidos de Andalucía como Sevilla y Granada, mientras que muy pocos visitaron el norte peninsular. Esta visión sesgada se transmitió a Europa con la edición de los álbumes ilustrados. En este sentido podemos mencionar la obra de Louis de Clerq *Voyage en Espagne. Villes, Monuments et vues pittoresques. Recueils photographiques exécutés par Louis de Clerq* en 1859-1860. El álbum se ilustró con 51 fotografías de las que 42 pertenecían a Andalucía. Incluso de éstas la mayoría pertenecían a la Alhambra y al Alcázar de Sevilla. Este reparto de las vistas ayudó a perpetuar un estereotipo sobre España.

Otro de los primeros usos que se dio a la fotografía se basó en la creencia de que la nueva técnica era el instrumento ideal para reproducir la epigrafía. La importancia de la filología en la arqueología de la época justifica esta atención por obtener el máximo de testimonios epigráficos. Igualmente, el descubrimiento de numerosas escrituras orientales motivó multitud de estudios que se vieron impulsados por las nuevas inscripciones que viajeros y eruditos podían documentar. De esta forma, y frente a métodos anteriores como la copia a mano o los vaciados y moldes, la fotografía vino a proporcionar un método considerado más veraz. Entre los numerosos testimonios de la época podemos destacar el de Sarzec, quien encontró la parte inferior de una gran escultura sentada con una inscripción en la parte delantera. Su testimonio nos muestra las prioridades del arqueólogo al relatar cómo “les moyens dont je disposais ne me permettaient pas d’enlever un bloc de ce poids, je l’enterrai de nouveau dans la fouille après avoir pris l’estampage de l’inscription” (Sarzec, Heuzey, 1884 1912, 4).

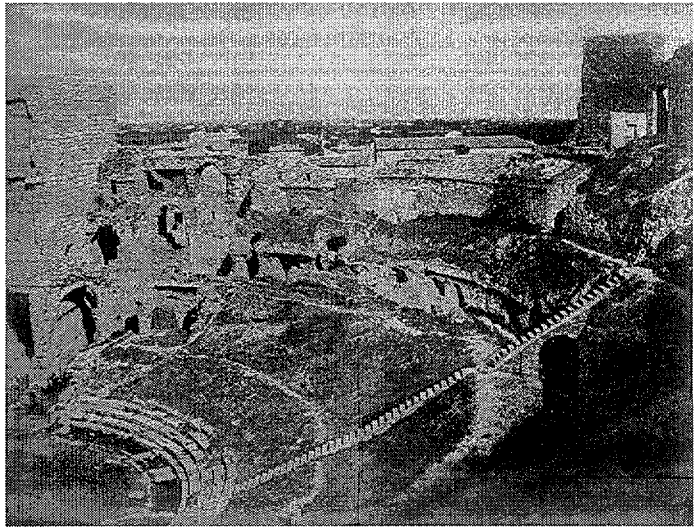
A medida que se transformaba la metodología arqueológica el uso de la fotografía cambió también. Aparecieron entonces los temas y objetos sobre los que se basaba la discusión del discurso científico como estructuras, objetos *in situ*, etc. Las fotografías pasaron a ser más indicativas de las intenciones y prioridades del arqueólogo a partir del período 1870-1914 ya que fue a partir de entonces cuando la técnica se aplicó más generalmente a sus trabajos. En el período comprendido entre 1914 y 1960 se produjo igualmente un significativo cambio en la fotografía de aspectos generales de la excavación. En este sentido, y si bien antes aparecía siempre el aspecto humano con los obreros y directores, en las fotografías de después de 1950 estos aspectos tendieron a desaparecer, más o menos al mismo tiempo que surgía una más cuidada metodología estratigráfica. Las vistas generales de las excavaciones adoptaron a partir de ese momento un aspecto “desierto”, en apariencia más “científico” y cuya única escala no era humana sino que venía señalada por los conocidos jalones o reglas de diferente tipo. Al mismo tiempo se incrementaron las vistas aéreas o desde escaleras en vez de las realizadas desde el suelo. De esta forma se cambió el encuadre buscando alejarse del suelo y, con ello, proporcionar vistas generales no deformadas por la cercanía.

En el momento en que apareció la voluntad de registrar el perfil estratigráfico los encuadres se acercaron más y se situaron en un plano paralelo al del corte: de esta forma se logra que la estructura

67-. La ciudad de Atenas. Fotografía tomada desde el Partenón. Hacia 1874. Positivo a la albúmina. Según Yiakoumis (2000, p. 95). [© Foto Pascal Sébah].



68-. Interior del teatro romano de Orange (Vaucluse). 1851. Positivo en papel salado a partir de negativo papel. Según Mondenard (2002, fig. 220). [© *Comission des Monuments Historiques*. Foto Édouard Baldus].



69-. Templo de Júpiter en Baalbeck (Siria). Hacia 1875. [© *Département des Estampes et de la Photographie, Bibliothèque nationale de France*, París. Fotografía de Félix Bonfils].



a fotografiar no se vea deformada en sus proporciones. De esta forma se pretendía ofrecer al lector una imagen lo más aproximada posible de lo descubierto. También es muestra de la mayor exigencia de exactitud y documentación de la ciencia arqueológica.

III. 2.4. Fotografía y debate arqueológico: la demostración de teorías

La fotografía ha proporcionado a la arqueología del s.XIX y de buena parte del s.XX la ratificación o demostración de las más variadas teorías. Su consideración como prueba y documento veraz fue, como hemos visto, uno de los principales motivos de su rápida adopción por parte de muchos eruditos. La técnica apoyaba el discurso arqueológico y ayudó de forma significativa a que se reconociese definitivamente el carácter científico de la arqueología. El crédito que se le concedió desde momentos muy tempranos llevó a que los eruditos comprendiesen rápidamente que la fotografía podía servir para sostener sus hipótesis, sobre todo en caso de oposición o discusión (Feyler, 1993, 189). Así, la toma efectuada en el campo durante el transcurso de los trabajos no sólo permitía su registro, sino que podía convertirse en el documento para la demostración de la consiguiente teoría del autor.

Considerando el uso de la fotografía por parte de los arqueólogos desde esta perspectiva descubrimos cómo algunas de las primeras utilizaciones de este medio estuvieron motivadas por los problemas, debates y polémicas que los nuevos hallazgos suscitaban. Otras veces, la fotografía permitía ilustrar y reconocer el paisaje de relatos antiguos. En este sentido resulta ejemplar el viaje emprendido por el helenista V. Bérard a principios del s.XX (Bérard, 1933). La fotografía, tomada en este periplo de 1912 por Fred Boissonnas, retrataba la imagen del itinerario de Ulises, de la Odisea (Feyler, 1993, 188). Incluida en la posterior publicación, la fotografía se unía también a la Filología y ayudaba a ilustrar la idea del paisaje antiguo (Cabrera, Olmos, 2003).

Los investigadores franceses protagonizaron también uno de los momentos fundamentales en el reconocimiento de la cultura ibérica y en la percepción de una de sus máximas representaciones; la Dama de Elche. En efecto, L. Heuzey presentó en 1897, en un informe leído ante la *Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, la escultura descubierta recientemente. El francés recurrió, para apoyar su presentación, a la fotografía. El recurso a esta técnica tiene un mayor sentido si consideramos que la Dama de Elche se inscribía en una cultura cuya autenticidad estaba en duda. La nueva escultura corría el peligro de que fuese calificada como un nuevo falso. Ante este debate Heuzey declaraba “L’Académie pourra en juger par une photographie que M. Paris a jointe à sa communication” (Heuzey, 1897, 3).

Numerosos testimonios de la época muestran este valor concedido a la fotografía como prueba o garante. En la *Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains* de la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* (Reinach, 1888) se apelaba a la fotografía como mecanismo de comprobación. Este proyecto se concibió ante la necesidad de disponer de una base de consulta para los monumentos de la antigüedad con documentos fiables. Otro de sus usos como prueba de una hipótesis lo constituye el caso de Boucher de Perthes y el reconocimiento de la manufactura humana de ls útiles de Abbeville.

En un contexto de descrédito hacia la posible manufactura humana de los útiles documentados en estratos muy antiguos, la fotografía señalando el punto exacto se convirtió en un elemento importante para que los científicos franceses y británicos corrigiesen su anterior rechazo de las tesis de Boucher.

III. 2.5. Comparatismo y el establecimiento de estilos

La llegada de la fotografía acentuó⁴, la adopción del método comparativo. Esta comparación les sirvió como punto de partida para el establecimiento de posibles hipótesis o para corroborar cuestiones debatidas. Dentro de este contexto autores como E. Pottier, S. Reinach y A. Veyries, al estudiar los resultados de los trabajos efectuados en la necrópolis de Myrina (1887) compararon las novedades con obras de plástica y pintura ya conocidas. Así, los autores declararon, respecto a una Diosa de brazos articulados (cap. V, lám. I), cómo su movilidad estaba destinada a asombrar por su semejanza con la vida real (Pottier, Reinach, Veyries, 1887, 263) interpretación que había sido ya señalada por Heuzey. Las fotografías se convirtieron en un mecanismo de ratificación de hipótesis ya enunciadas así como en punto de arranque para nuevas interpretaciones.

La observación de la documentación fotográfica se utilizó igualmente para insistir, una vez más, en la importancia de las influencias orientales en muchas esculturas (Pottier, Reinach, Veyries, 1887, 263). Este tipo de observaciones tenía lugar cuando L. Heuzey había llamado la atención sobre la importancia que habrían alcanzado las civilizaciones orientales en el Mediterráneo. Estas semejanzas e influencias se defendían siempre mediante continuas comparaciones con otros objetos bien conocidos. El comparatismo era, pues, un método habitual para la incorporación de nuevos datos y la contrastación científica. Dentro de esta metodología de investigación histórica, la fotografía, con su credibilidad, desempeñó un papel central.

Esta metodología hizo que varios autores señalaran la necesidad de disponer de una amplia documentación gráfica sobre las que poder establecer las comparaciones. Así, Reinach señalaba cómo “la comparación con monumentos análogos, que es el único método racional en arqueología, se convierte en una tarea cada vez más difícil”. Los arqueólogos, en efecto, carecían de esta base gráfica de contrastación. Por lo tanto “las comparaciones se hacen casi siempre sobre series incompletas y los lectores a los que se les ofrece los resultados son incapaces de controlarlos” es decir, de realizar una lectura a la inversa. La situación a la que se llegaba no permitía muchas veces la comprobación de las teorías enunciadas: “demasiados arqueólogos enumeran a un público que no les ve monumentos que nunca han visto” (Reinach, 1888, III).

Este estado de la investigación tenía como consecuencia que las pautas establecidas por un autor pasasen de una obra a otra sin contrastación, teniendo que fiarse de la veracidad del primero que estableció la comparación. De esta forma, “la ciencia que tiene una necesidad mayor de fundarse sobre el

⁴ Como hemos señalado en el Capítulo V.1.

estudio directo de los monumentos avanza con dificultad por el camino de la erudición sin control y de las citas de segunda mano” (Reinach, 1888, III). Ante esta situación la fotografía proporcionó el documento necesario para contrastar y controlar estas hipótesis. Como documento objetivo y fiable, su consulta debía posibilitar la rectificación o el establecimiento de nuevas teorías.

La difusión de la fotografía era prioritaria ante la necesidad de dar a conocer los restos de la antigüedad. W. Deonna llamó la atención sobre esta necesidad de conocer visualmente la plástica griega, que permanecía en museos griegos y era ignorada por los eruditos occidentales. De muchas de estas esculturas sería precisamente él quien presentó las primeras imágenes fotográficas. La determinación de los estilos antiguos pasaba, en su opinión, por el estudio de los tipos diferentes en la plástica griega (Deonna, 1909). Así pues, en la línea de trabajo que intentaba determinar los diferentes estilos del arte se confirió una gran confianza a la fotografía, que proporcionaba “una apreciación más exacta de los estilos” (Deonna, 1922, 87).

En “L’archéologue et le photographe” Deonna llamó la atención sobre el hecho de que la fotografía, “al repetir la imagen del monumento, barata y en gran número de ejemplares, facilitaba el estudio y permite comparar entre ellas obras conservadas en lugares diversos” (Deonna, 1922, 86). Dentro de esta aproximación comparatista la fotografía era, además, mucho más fiable y completa que el dibujo. El autor suizo le atribuía un papel muy importante dentro de las investigaciones estilísticas de la segunda mitad del s.XIX. Si a partir de 1850 “se habían desarrollado maravillosamente los estudios arqueológicos y artísticos, constituyendo métodos rigurosos para discernir el estilo de un artista o de una época (...) si se han percibido tantos detalles (...) preciosos como criterios cronológicos y estilísticos, es gracias a la fotografía” (Deonna, 1922, 87).

La importancia de la documentación fotográfica en esta determinación de los estilos antiguos era muy significativa. En su opinión, las diferencias de estilo podían no ser más que el resultado del examen de fotografías tomadas en condiciones diferentes (Deonna, 1922, 92). Advertía, así, de algunos peligros que conllevaba el hacer las tomas fotográficas sin cuidar aspectos como la distancia respecto al objeto o la iluminación. Se producían entonces importantes deformaciones; las partes que quedaban más cerca del aparato aparecían, si la distancia era insuficiente, deformadas. Así se podía llegar a la exageración de una zona o expresión. Deonna advirtió cómo “si el mismo objeto es fotografiado desde ángulos diferentes, con iluminaciones diversas, se obtienen los efectos más diferentes”. Igualmente, las variaciones de iluminación podían hacer que el estilo pareciera diferente. El autor llegaba a declarar cómo “podríamos hacer expresar, a la misma cabeza escultórica, los sentimientos más diversos solamente modificando la iluminación” (Deonna, 1922, 90).

Estos peligros le llevaron a proponer ciertas condiciones para los estudios científicos. En efecto, “para estudiar los caracteres de su estilo, sólo deberemos utilizar fotografías que reúnan las condiciones siguientes: que se hayan tomado con la misma iluminación; que se hayan tomado bajo el mismo encuadre y a una distancia que suprima las deformaciones; que no hayan sido retocadas” (Deonna, 1922, 93). Sus propuestas parecen delatar una cierta falta de cuidado por parte de algunos investigadores, que realizarían sus comparaciones y estudios estilísticos tomando como válidas todas las fotografías que llegaban a sus manos.



70-. Estudio de la escultura antigua y la fotografía antropológica. Encuadres del llamado "Alejandro moribundo". Según Brunn (1900, fig. 264).

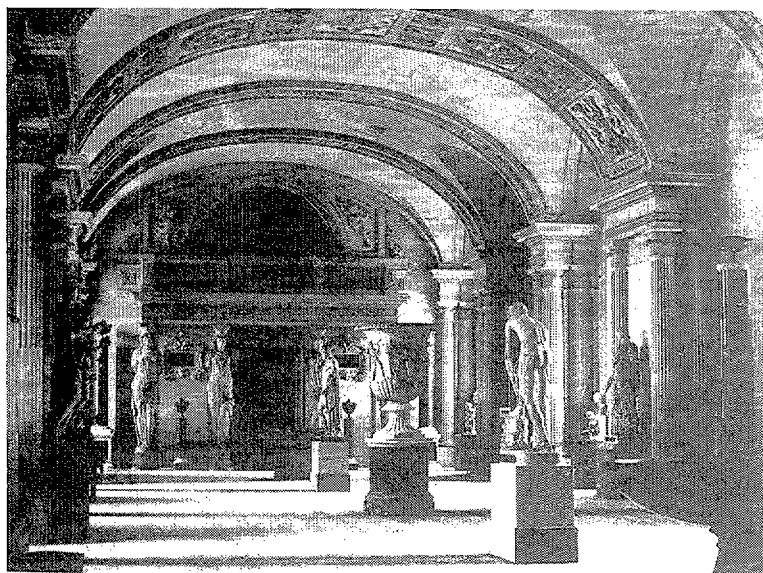
Como hemos intentado apuntar, las publicaciones como científico de Deonna dejaron siempre lugar para sus reflexiones como *amateur* de fotografía. Acompañaron, en efecto, a sus aportaciones sobre la escultura arcaica o a sus estudios sobre la expresión de los sentimientos en el arte griego (Duchêne, 2001). Deonna publicó varias obras sobre metodología en las que subrayó la importancia de la fotografía. En su opinión, el arqueólogo debía hacerse fotógrafo, cuando prospectaba, cuando exploraba y cuando publicaba. Pero la fotografía ofrecía más. Ofrecía la posibilidad de explicar las obras antiguas. De apreciar los estilos, de recomponer los tipos.

III. 2.6. La identidad nacional y la utilización de la imagen fotográfica

La fotografía se ha utilizado recurrentemente en la construcción de una determinada imagen de nación. La arqueología histórico-cultural despertó un nuevo interés por comprender la sucesión histórica de los asentamientos (Trigger, 1992, 192-196) y, consecuentemente, por la estratigrafía, debido a que los cambios temporales en períodos de tiempo breves empezaron a ser fundamentales para resolver los problemas históricos. Metodológicamente la arqueología histórico-cultural significaría una amplia transformación.

Al mismo tiempo creció el interés por cómo había sido la vida de los europeos en la Prehistoria. Con el incremento del cuidado en las excavaciones se propició un registro más detallado del lugar exacto de hallazgo de los objetos y de su relación con estructuras como hogares, muros, etc. La fotografía fue reclamada para crear una imagen determinada, para caracterizar una época o una cultura que se quería hacer parte de la propia historia. Así, los estados-naciones legitimaban unas raíces históricas para sus aspiraciones políticas contemporáneas.

Como en los casos de Thomsen en Dinamarca y Büsching y Lidenschmidt en Alemania, los arqueólogos del s.XIX descubrieron la dimensión nacional de su disciplina. En algunos países como Francia las nociones de arqueología y de antigüedades nacionales aparecieron, además, de una forma



71-. Sala de las cariátides, Museo del Louvre. Mediados del siglo XIX. Según *Album photographique de l'artiste et de l'amateur* (1851, 30). Foto Charles Marville.

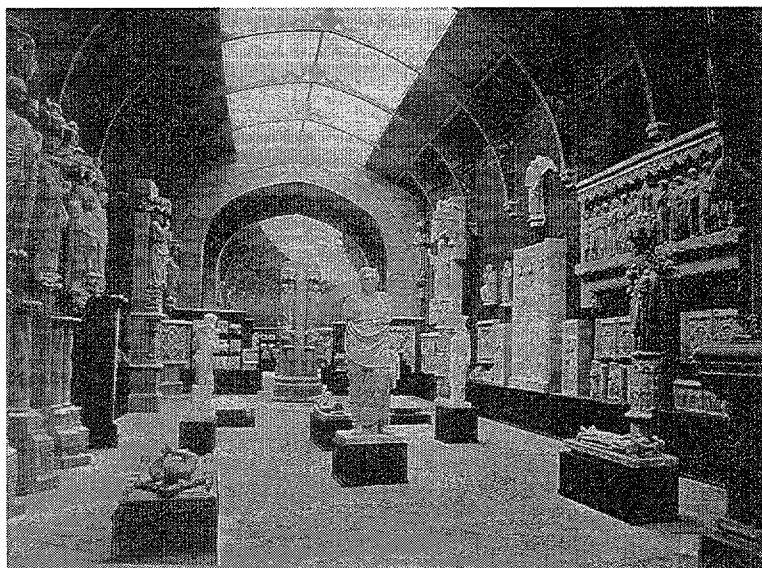
contemporánea. A diferencia de otros países, en Francia el poder real había mantenido buenas relaciones con los historiadores, de forma que el saber oficial estaba oficialmente protegido por la monarquía (Schnapp, 1997, 9).

La relación establecida entre las antigüedades y la idea de nación se hizo pronto evidente. Esta actitud se observa en las obras de Legrand D'Aussy y el abad Gregoire, entre otros. El patrimonio francés se había visto considerablemente afectado por las amenazas de destrucción. En este contexto se produjo la identificación del patrimonio con la identidad de la nación: Las antigüedades ya no eran griegas o romanas situadas en el suelo de Francia, sino que se convirtieron en nacionales (Schnapp, 1997, 7).

En este ambiente se produjo la invención de la fotografía. Desde el discurso de Arago se evocó, ya en 1839, la misión de la nueva técnica dentro de la labor que se vislumbraba en cuanto al inventario del patrimonio y de la memoria nacional. La prioridad de estos proyectos en la época explica el que la copia de jeroglíficos egipcios fuese mencionada antes que otras posibles aplicaciones como la astronomía y la física (Brunet, 2000, 102). En efecto, Arago llamó la atención sobre el hecho de que “Les procédés photographiques sont destinés à jouer dans cette grande entreprise nationale” (Arago, 1839). Con ello, la primera misión que se otorgaba a la fotografía era la recreación del Egipto de Bonaparte. Con su ayuda a la *Commission de monuments historiques*, la fotografía ayudaba también a la documentación del patrimonio nacional francés. En este sentido se asoció a las nuevas exigencias patrimoniales que se perfilaron en el s.XIX. La referencia a Egipto parece haber sido simbólica y táctica (Brunet, 2000, 103). La campaña en este país había fundado una brillante política científica por parte del estado francés. Esta zona, con sus indiscutibles maravillas arquitectónicas, su interesante cultura y sus enigmáticos jeroglíficos aparecía como un lugar privilegiado para llevar a cabo las más diversas investigaciones.

Años más tarde, en 1861, se produjeron misiones como las de Renan, Perrot y Heuzey, que utilizaron, como hemos visto, la fotografía. Estas expediciones arqueológicas eran el resultado del interés que Napoleón III mostró hacia la historia de César y el pasado galo de Francia. A su término estas misiones se reunieron y presentaron sus resultados en el Museo Napoleón III (Gran-Aymerich, 2001,

72-. Interior del *Musée de sculpture comparée*. París. Hacia 1883-1886. Papel albuminado a partir de un negativo de cristal.
[© Musée des Monuments Français, MMF, PH.99 178. Foto Médéric Mieusement].



522). Las excavaciones y el descubrimiento de los antiguos sitios fue la forma buscada para dar legitimidad al régimen fundado, sobrepasando la vieja disputa entre francos victoriosos –la aristocracia– y los galos vencidos –el Tercer Estado– que había existido en el Antiguo Régimen. El emperador favorecía así los estudios sobre el pasado prerromano, llevando los orígenes de Francia a un momento donde no existía esta disputa. En este sentido, cada año el emperador viajaba hasta La Tène y visitaba las excavaciones de la necrópolis (Gran-Aymerich, 1998, 153). Entre las excavaciones realizadas bajo la iniciativa de Napoleón III destacan especialmente las efectuadas en Alésia entre 1861 y 1865. Los trabajos tuvieron como objetivo principal la identificación de esta ciudad antigua⁵.

Entre las creaciones institucionales de la época destaca el Museo de Antigüedades nacionales de Saint-Germain-en-Laye. Muy pronto se convirtió en el corazón de la actividad arqueológica francesa. En su concepción destaca la creación de un laboratorio de restauración y del gabinete de vaciados. El Museo de *Antiquités nationales* se constituía en el primer museo estrictamente arqueológico, a diferencia del Louvre y del de Cluny (Schnapp, 1997, 9). Mediante diversas instituciones y misiones, el estado promovió tempranamente la utilización de la fotografía y su aplicación a diferentes ciencias. Financió, a través del Ministerio de Instrucción Pública, varias misiones que incluían un registro fotográfico de monumentos y antigüedades. Dotada de un presupuesto especial, la *Commission de topographie* distribuyó subvenciones para las excavaciones de Alesia, Gergovie y Mont Beuvray. En las misiones en el extranjero se recordaba su carácter de “empresa nacional”. Así, por ejemplo, en la ya citada *L'Acropole d'Athènes* de E. Beulé (1853) la leyenda de la primera lámina indica cómo se trata de “Entrada a la Acrópolis, descubierta y restaurada por Francia” (Beulé, 1853, 353).

El objetivo final de muchos de estos trabajos y misiones fue proporcionar materiales para la *Histoire de Jules César* que el Emperador había confiado a A. Maury (Gran-Aymerich, 1998, 149). La

⁵ Napoleón III, acompañado de Mérimée y de De Saulcy, visitó las excavaciones el 19 de junio de 1861. El emperador se hizo cargo de las campañas de Alésia, a partir de 1861, y de Bibracte –lugar celta por excelencia– a partir de 1867 (Schnapp, 1997, 9).

Edad Media era objeto de una gran atención, lo que explica su mayor registro fotográfico. Nègre nos dejó su opinión sobre la fotografía en un texto publicado en *Midi de la France photographié*. Para él, en efecto, “la Fotografía reemplazará a los dibujos que exigen una exactitud rigurosa. (...) la fotografía es la exactitud en el arte o el complemento del arte. (...) En la reproducción de los monumentos antiguos o de la Edad Media he intentado conjugar el aspecto pintoresco con el estudio serio de detalles muy buscados por los arqueólogos y por los artistas arquitectos, escultores y pintores. Independientemente de las antigüedades romanas que se extienden en ciertos lugares, casi todas las ciudades (del sur) me proporcionaron riquezas arqueológicas poco conocidas: son restos preciosos del arte cristiano de los ss.XI, XII y XIII; es a la reproducción de las obras de este arte nacional a lo que me he dedicado y me he sentido más vinculado”. Este testimonio de Nègre muestra cuáles eran los temas a los que concedía una mayor atención, preferenciando las fotografías de la Edad Media frente a otros períodos. Observamos, en este sentido, cómo los gustos de la época se reflejaron en la investigación y en el registro fotográfico. Este testimonio pone también de manifiesto la ausencia de una clara delimitación entre la fotografía documental y artística que sobrevivió durante buena parte del s.XIX. La voluntad era conjugar una exacta documentación con fotografías de efecto artístico. Nègre quería ser a la vez fotógrafo de arqueólogos y arquitectos, pero también de un público más amplio que apreciase la belleza de los monumentos antiguos (Foliot, 1986, 63). En este sentido osciló siempre entre su inclinación hacia la creación personal y un mayor rigor que le hacía realizar clichés más sobrios e informativos. La fotografía se mostraba para Nègre como un medio para estudiar las “antigüedades nacionales”. En efecto, declaraba cómo “he querido mediante el trabajo realizado dar a los que se dedican a diversos estudios de nuestras antigüedades nacionales un resultado que ellos no sabrían obtener más que por medio de viajes caros y difíciles” (Foliot, 1986, 62).

La derrota militar ante Prusia en 1870 tuvo unas repercusiones de gran importancia en Francia, hasta el punto de provocar una crisis y toda una serie de cambios. Francia se dio cuenta de que, para volver a tener un puesto entre las naciones más importantes, debía vencer no sólo al soldado alemán, sino también al educador. El consiguiente ambiente de regeneración afectó a las investigaciones históricas y a las publicaciones de la época. Se emprendió entonces una amplia reforma en varias instituciones y se crearon otras que intentaban responder a nuevas necesidades. La tercera República intentaba crear un modelo universitario semejante al modelo alemán. Se impusieron entonces nuevos modelos muy influenciados por el sistema académico y de investigación alemán. Los mejores estudiantes de las universidades y de la *École Normale Supérieure* recibieron becas para ir a completar estudios a Alemania (Schnapp, 1997, 11). Estas estancias les acercaron también a la fotografía documental alemana. La competencia con otras potencias por la primacía en la investigación se desarrolló significativamente en el exterior. Francia creó la *École Française* del Cairo (1901), las misiones permanentes en Persia (1897) y Afganistán (1922) y la también creación del Servicio de Antigüedades de Argelia en 1923 (Schnapp, 1997, 11).

En este contexto, la fotografía se centró, fundamentalmente, en la definición de las culturas arqueológicas. La arqueología europea, y con ella la francesa, fue concebida como la ciencia capaz de proporcionar una comprensión más profunda del desarrollo de los pueblos en ciertos períodos prehistóricos. Los hallazgos de estos años, retratados fundamentalmente mediante la fotografía, se incorporaron a los debates sobre la autodeterminación nacional, la defensa de la identidad nacional y la promoción de la unidad nacional en oposición a los conflictos de clase (Trigger, 1989, 205).

El paradigma histórico-cultural dominante en la época centraba su atención en la cultura arqueológica y, en este sentido, intentó explicar el paradigma arqueológico en más detalle de lo que había hecho con anterioridad. En los contextos nacionalistas donde se desarrolló existía un fuerte deseo de aprender lo más posible acerca de la vida de grupos específicos en varias épocas del pasado (Trigger, 1989, 206).

III. 3. Los archivos fotográficos franceses y los usos actuales de la fotografía antigua

Francia fue el país de invención de la fotografía y, desde luego, uno donde se le dispensó una mejor y más rápida acogida. El público y las instituciones contribuyeron notablemente a su difusión y a la mejora de sus procedimientos. El estado contribuyó a su incorporación al estudio de monumentos y de la arqueología mediante la formación de *missions* de viajeros-fotógrafos, que sentaron precedentes para posteriores proyectos que también incluirían la fotografía.

La significativa incorporación de la fotografía en Francia permite comprender la extraordinaria riqueza de sus colecciones. La rápida adopción del depósito legal para los documentos fotográficos contribuyó también a la creación de colecciones estatales. El Decreto ministerial del 1 de Julio de 1877 constituyó el comienzo oficial de la conformación de colecciones en Francia. La destacable sensibilidad y conciencia de su valor ha posibilitado, también, su conservación y puesta en valor. A continuación mencionamos brevemente algunos de los centros que albergan en la actualidad colecciones de fotografías con temática arqueológica del período 1839-1960. Esta mención no puede, ante la indudable amplitud del tema, ser exhaustiva, sino que tiende a destacar los principales centros y una cierta actitud hacia el patrimonio fotográfico.

III. 3.1. Los centros de documentación fotográfica franceses

III. 3.1.1. La Bibliothèque nationale de France

La *Bibliothèque nationale de France* fue, junto con los *Archives de la Commission des monuments historiques*, la primera institución que acogió fotografías. En efecto, desde septiembre de 1851 empezaron a entrar positivos fotográficos por medio del depósito legal. A estas vías de incorporación hay que añadir las donaciones y las compras cuya finalidad principal ha sido el completar las ya existentes.

La vocación primera del *Département des Estampes et de Photographie* es, actualmente, conservar las imágenes contemplando la fotografía desde su doble naturaleza de valor creativo y de testimonio. En este sentido el Departamento actúa como conservador de las obras y como centro de documentación sobre la imagen. Custodia una excepcional colección de fotografías del s.XIX, ascendiendo a más



73-. Colección de antigüedades de A. Rodin en el peristilo del Pabellón de Alma en Meudon (Francia). Entre 1906 y 1907. Positivo a la gelatina bromuro de plata. [© Museo Rodin, n.º. inv. 2709, París].

de un millón de documentos. También presenta una destacable colección del s.XX con unas 100.000 imágenes. Su fondo de obras y de revistas constituye la primera fuente documental sobre fotografía en Francia. Además, gracias al registro del depósito legal es posible aproximarse a las fechas de toma de las fotografías (Aubenas, 1999, 19).

La consulta de los fondos permite contemplar obras que quedaron inéditas. En este sentido podemos mencionar la obra fotográfica de Louis Vignes. La parte publicada está recogida en *Voyage d'exploration à la mer morte, à Pétra et sur la rive gauche du Jourdain*, editada en 1875. Si acudimos a esta publicación el número de fotografías de Vignes asciende a 64. Sin embargo, los fondos de la *Bibliothèque nationale de France* cuentan con 101 fotografías. También podemos destacar los fondos sobre Le Gray que originariamente llegaron entre los papeles del egiptólogo Prisse d'Avennes.

En la política llevada a cabo por esta institución la fotografía ocupa actualmente un importante lugar. El departamento de adquisiciones está atento ante la subasta de importantes piezas que puedan completar o mejorar las colecciones. Así, el 21 de Marzo de 2002 la *Bibliothèque nationale de France* adquirió en Sotheby's correspondencia del inventor del procedimiento fotográfico, J. Nicéphore Niépce. Igualmente se adquirió el primer documento fotográfico conocido, lo que se ha caracterizado como un "témoignage unique dans l'histoire de ce support" (Marbot, Lamotte, 2002, 16).

III. 3.1.2. Los archivos de la *Comission des Monuments Historiques*

Dependiente del Ministerio de Cultura francés esta institución fue la primera, junto con la ya mencionada Biblioteca nacional, que albergó fondos fotográficos. Su actuación estuvo igualmente en el

origen de la *Mission Héliographique* y encargó a M. Mieusement la fotografía, más sistemática, de los edificios clasificados gracias a la *Mission*. Los *Archives photographiques* conservan hoy varios millones de negativos, sobre todo de placa de cristal –aunque también sobre papel y sobre gelatina– y constituyen uno de los centros de conservación de fotografías más importantes de Europa (Pariset, 2001, 298). La *Commission* participó también en importantes iniciativas como el *Musée de Sculpture comparée* en 1882. El proyecto de este museo se había vislumbrado ya desde 1879 por Viollet-le-Duc, quien quería crear una herramienta para sus estudios sobre la historia de la arquitectura.

Los fondos custodiados sobre monumentos (*Monuments Historiques*) –limitados sobre todo a Francia– abarcan unos 500.000 negativos (Pariset, 2001, 298). Entre la obra personal destaca especialmente el depósito realizado por la *Société française d'archéologie* sobre el fondo Lefevre-pontalis. Entre la importante documentación generada por este profesor de arqueología medieval destacan sus fotografías sobre Francia, Suiza, Bélgica y la Península Ibérica (Pariset, 2002, 298).

III. 3.1.3. La colección de fotografía antigua del Museo del Louvre

Entre los ricos fondos de este museo destacamos tan sólo los negativos originales de las fotografías de John Greene, actualmente depositados en el Departamento de Egiptología del Museo del Louvre. Algunos de ellos han sido recientemente expuestos en la exposición *En Égypte au temps de Flaubert, 1839-1860. Les premiers photographes* (Jammes, 1981, 103).

III. 3.1.4. La *Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine. Archives photographiques de Saint-Cyr*

Esta institución depende de la *Direction du Patrimoine* del Ministerio de Cultura y se instaló en Saint-Cyr a partir de 1983. Los fondos fotográficos del Ministerio de Cultura se constituyeron a partir de los encargos y las compras de la administración a partir de 1851. Su principal objetivo es continuar con las tareas de inventariado y catalogación de los fondos del Ministerio de Cultura francés. Esta institución ha puesto ya a disposición del público la base de datos *Joconde*, accesible por Internet, para la consulta de buena parte de sus fondos iconográficos. Existe asimismo otro banco de imágenes, *Mémoire*, accesible también a través de Internet y que contiene cerca de 300.000 referencias. Por otra parte, una copia positivada de estos fondos de la Mediateca se conserva en la *Bibliothèque et Archives de la Direction du Patrimoine* así como en la *Agence Photographique du Centre des Monuments nationaux* (CMN) que procura la difusión comercial de estos archivos.

La Mediateca está dedicada fundamentalmente a la custodia de los originales ya digitalizados y al inventariado y catalogación del resto. También tiene el compromiso de la difusión de los fondos mediante exposiciones y catálogos. Entre sus ricas colecciones señalamos especialmente la colección de negativos originales del s.XIX. El servicio fotográfico de la *Direction de l'architecture et du patrimoine* está compuesto por aproximadamente tres millones de negativos originales, en su mayoría de blanco y negro, realizados sobre soportes que van de las placas de cristal al *support souple*. La temática de la mayoría de estos originales gira en torno a los monumentos históricos. Además la mediateca con-

serva y custodia varias colecciones y fondos patrimoniales como el fondo Nadar y el Harcourt así como los fondos denominados de “Bellas Artes” (Braun, Doucet, Moreau-Nelaton), los de paisajes y vida cotidiana (Séeberger, Gilletta) y los reportajes sobre las Exposiciones Universales de París. En este sentido, posibilita la conservación y difusión de un número sorprendente de imágenes y ha permitido conservar la obra de algunos de los grandes nombres de la fotografía de los s.XIX y XX como Félix y Paul Nadar, Banville, Atget, Marville, Seeberger, Baldus y Gilletta.

III. 3.1.5. La *Société Française de Photographie*

Creada en 1854 por un grupo de *amateurs*, científicos y artistas, la *Société* fue reconocida de utilidad pública en 1892. Entre sus ricos fondos la Sociedad posee una de las colecciones de imágenes y de aparatos más importantes a nivel mundial. Sus actividades incluyen la edición de la revista semestral *Études Photographiques* y de *Le Bulletin*, así como la celebración de coloquios y conferencias. En este sentido destaca su colaboración con la universidad Paris I Panthéon-Sorbonne para la organización de coloquios y conferencias sobre la Historia de la Fotografía. Posee, además, una importante biblioteca de más de 10.000 obras en las que destacan especialmente sus fondos de revistas, que constituyen el conjunto más importante de Francia después de la *Bibliothèque nationale*.

En cuanto a los fondos fotográficos que ilustran temas arqueológicos podemos referirnos, en primer lugar, a la obra conservada de John B. Greene. Como hemos mencionado, las fotografías de este autor se publicaron en dos partes fundamentales: *Les Monuments*, con 42 láminas y *Paysages de la Nubie et de la Haute-Egypte*, con 41 láminas. El *dossier* de Greene (número 186) que conserva la *Société Française de Photographie* comprende 37 fotografías originales. También podemos destacar, dentro de las colecciones de esta institución, *Les photographies d'Égypte*, de V.G. Maunier (1854). Fotógrafo, arqueólogo y hombre de negocios, tan sólo conocemos cuatro fotografías depositadas en esta institución, aunque se ha señalado la probabilidad de que publicara un álbum sobre Egipto con Blanquart-Evrard. Las depositadas en la *Société Française de Photographie* se encuentran en el *dossier* Blanquart-Evrard (n°41).

La *Société Française de Photographie* conserva también cuatro fotografías de una *mission archéologique* en Túnez efectuada por Babelon y S. Reinach entre 1883 y 1884, aunque fue éste último quien realizó las tomas (Foliot, 1986, 48). Los temas incluían epigrafía romana y púnica y esculturas. En ellas se aprecia claramente cómo se intentó dotarlas de mayor relieve. Otras fotografías que recogen temas arqueológicos son las realizadas por H. de la Baume en 1855 sobre Roma, concretamente el puente sobre el Tíber y el Templo de Vesta. Pertenecientes a H. Bayard se conservan también dos negativos de bajorrelieves medievales del Louvre, varias fotografías de catedrales francesas de Ch. Marville. Estos documentos nos permiten apreciar el estado de detalles escultóricos de importantes catedrales como las de Amiens, Reims y Chartres. Otro fotógrafo, Crespon, trabajó en Nîmes durante al menos 30 años. Sin embargo, parece que la mayoría de su colección desapareció a finales del s.XIX en el incendio de su taller. Crespon realizó, en 1858, unas interesantes vistas de la ciudad de Nîmes (Foliot, 1986, 51). La *Société* conserva también dos fotografías de Roma realizadas por Constant. La temprana fecha de estas tomas, 1848, así como sus características de composición y encuadre las sitúa entre las primeras de carácter arqueológico sobre Roma. Otras vistas arqueológicas fueron realizadas por P.

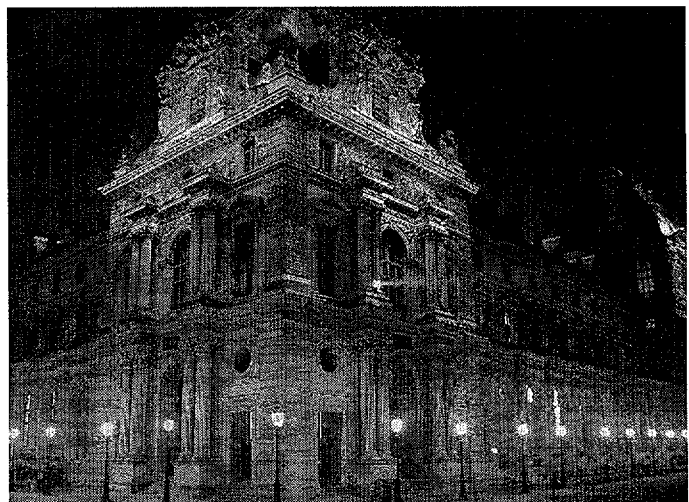
74-. Vista de la *Bibliothèque nationale* de Francia, edificio François Mitterrand. 2002.



75-. Vista de los *Archives nationales*, París (Francia), institución que custodia parte de las fotografías antiguas gestionadas por el estado francés. 1999.



76-. Vista parcial del Museo del Louvre, París. 1999.



Jeuffrain (1809-1896) en Italia hacia 1852 (Foliot, 1986, 55) y por los fotógrafos parisinos Léon y Levy, quienes depositaron en la Sociedad una serie de fotografías de Egipto, destacando las de *Philae* y Tebas tomadas en 1871. En ellas destaca su cuidada iluminación y composición. Otros importantes fondos son el del Marqués de Noailles, con vistas del norte de África del Norte en 1858 y el *dossier* de G. De Rumine (374) con 26 fotografías de gran formato tomadas en Italia y en Grecia en 1859 durante un viaje que el autor realizó con el Gran Duque Constantin y que constituyen excelentes documentos arqueológicos (Foliot, 1986, 65).

III. 3.1.6. El Museo *Nicéphore Niépce* de Châlon-sur-Saône

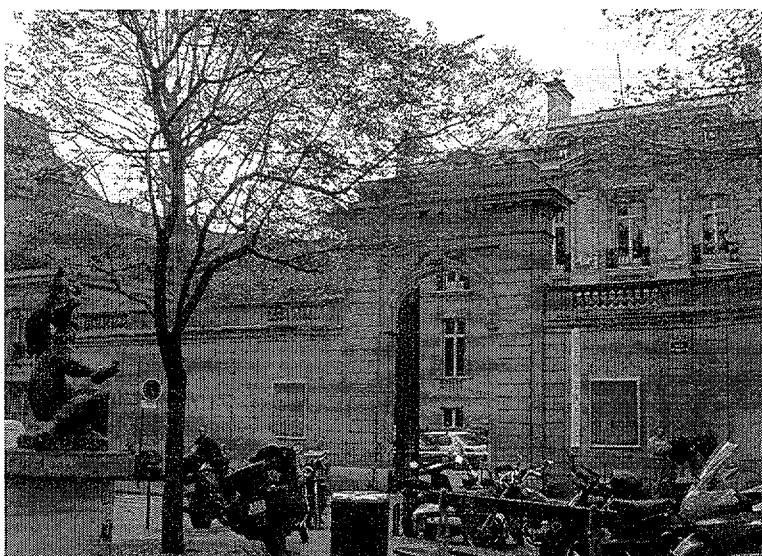
El museo presenta, en nueve salas, la historia técnica y artística de la fotografía además de otras reservadas a las exposiciones temporales. Conserva los objetos, instrumentos y las placas de Nicéphore Niépce, uno de los inventores de la fotografía. La intención del museo es sin embargo contar, más allá de estos fondos de Niépce, la historia de la fotografía mediante su rica colección de originales. Este conjunto patrimonial asciende a unos dos millones de fotografías antiguas y contemporáneas y a 2.000 aparatos fotográficos. Posee también una destacada biblioteca de más de 9.000 obras entre las que destacan las dedicadas a los antiguos procedimientos fotográficos (2.500 obras) y a la historia de la fotografía desde sus orígenes hasta hoy. Además, el museo organiza conferencias y coloquios normalmente en relación con las exposiciones que regularmente tienen lugar en sus locales de Châlon-sur-Saône.

Las fotografías de carácter arqueológico que posee se encuentran agrupadas en grandes álbumes como el de *Album Syrie-Judée*, con 48 fotografías de gran formato fechadas entre 1870 y 1880 (Foliot, 1986, 68) el *Album Palestine*, con 46 fotografías positivadas en papel albuminado y el Album sobre Egipto, con 70 fotografías en papel albuminado con dos partes diferenciadas: Monumentos islámicos y vistas del Cairo de P. Sebah y Monumentos faraónicos de A. Beato. El Álbum sobre los monumentos faraónicos de Egipto presenta un total de 45 fotografías pertenecientes a P. Sebah (4), Beato (17), Bonfils (4) y anónimas (20). Otro Álbum recoge importantes vistas de Italia tirados a partir de calotipos sobre papel albuminado (Foliot, 1986, 71) al igual que el Álbum Roma-Nápoles, compuesto por varias vistas a partir de calotipos sobre el Foro y los grandes monumentos romanos. Además de estos álbumes el museo Niépce custodia una colección de vistas estereoscópicas; la colección Durville. Contiene clichés de monumentos españoles e italianos entre las que podemos destacar las de *Herculaneum*, *Paestum* y Roma. Esta colección constituye un ejemplo de cómo la difusión de la imagen arqueológica se realizó también, a partir de los años 1880-1890, a través de las vistas estereoscópicas, que contribuyeron también a la difusión de los monumentos antiguos y medievales.

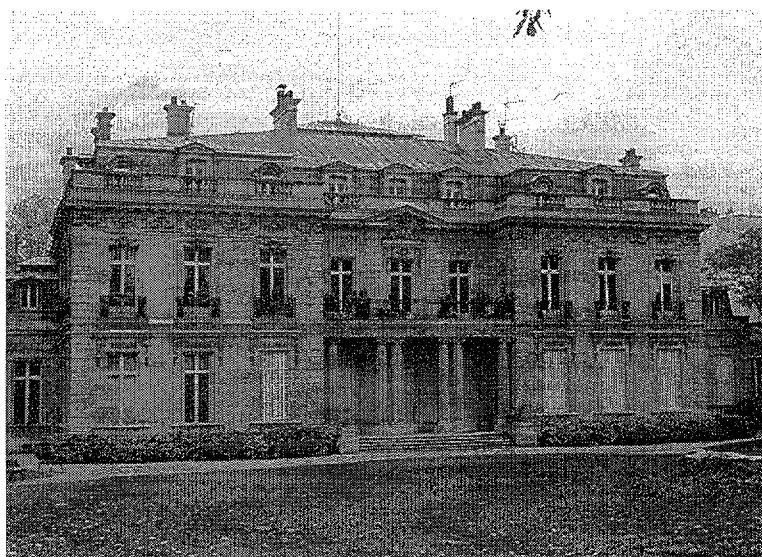
III. 3.1.7. El *Musée de l'Homme*

Este museo parisino, situado en el palacio de Chaillot de Trocadero, alberga los originales que ya hemos mencionado que Charnay realizó en su obra sobre los monumentos de México. Igualmente hemos podido comprobar la existencia de fotografías y fotografías de los dibujos originales de abate H. Breuil.

77-. Vista exterior del *Centre Français de la Photographie* en el Hotel Salomon de Rothschild. Creado en 1982 bajo la iniciativa del Ministerio de Cultura, París. 1999.



78-. Fachada del *Centre Français de la Photographie*, París. 1999.



III. 3.1.8. La *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* y el *Institut de France*

El *Institut de France* es una institución que agrupa las cinco academias nacionales francesas. Así reagrupa la *Académie Française*, la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, la *Académie des Sciences*, la *Académie des Beaux-Arts* y la *Académie des Sciences Morales et Politiques*. Los ricos archivos que custodia la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* se generaron, sobre todo, con la actividad desarrollada por los académicos. Los fondos permiten realizar un acercamiento a su papel en la financiación y la coordinación de los trabajos arqueológicos. En cuanto a los fondos conservados sobre fotografía de arqueología podemos destacar los más de 200 calotipos del viaje de M. Du Camp a Egipto en la Biblioteca del *Institut de France* (Jammes, 1981, 87). En las actas de la sesión se subrayaba especialmente cómo “L’Institut met beaucoup de prix en posséder une reproduction exacte des textes; il serait bon de les copier en faisant attention de les rajuster sur place” (Dewachter, Oster, 1987, 14). Como resultado final del viaje, Du Camp entregó al *Institut de France* sus 200 calotipos, lo que la convierte en la más importante colección de calotipos conservada hasta hoy (Dewachter, Oster, 1987, 18).

La Biblioteca del *Institut de France* conserva también un ejemplar excepcional, anotado por el autor, que éste ofreció a la *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*. J. B. Greene produjo, a su paso por Egipto, una interesante colección de 200 negativos que, en parte, se publicaron en 1854 bajo el título *Le Nil-Monuments-Paysages-Explorations photographiques par J. B. Greene*. Su temprana muerte impidió la publicación de otra obra, *Les sculptures et Inscriptions Égyptiennes* que reunía 102 láminas y que, inédita, se conserva en la *Académie des Inscriptions et Belles Lettres* de París (Foliot, 1986, 31). Casi todas las láminas están firmadas y datadas: J. B. Greene 1854 (Jammes, 1981, 103). La Biblioteca del *Institut de France* posee también el *Fouilles exécutées à Thèbes dans l'année 1855: textes hiérophlyphes et documents inédits* de J. B. Greene (Jammes, 1981, 105). Apareció un único fascículo de once láminas litografiadas pero la Biblioteca del *Institut* posee un álbum, con el mismo título, que entregó el autor con doce fotografías originales (Jammes, 1981, 106).

III. 3.1.9. El Collège de France

Entre sus ricas colecciones sobre la actividad desarrollada por el *Collège* a lo largo de su historia destacamos la custodia, en el *Cabinet d'assyriologie*, de parte de las originales de Tranchard tomadas en las excavaciones dirigidas por Victor Place en Khorsabad. La otra parte de estos negativos se conservan también en los *Archives nationales* de Francia. En este caso los calotipos se adjuntaron a los diferentes informes enviados por Victor Place a las instituciones francesas. Las imágenes mostraban, como Victor Place tendía a subrayar en sus escritos, la importancia de los hallazgos y la necesaria continuación de los mismos.

III. 3.2. La fotografía antigua y la investigación arqueológica actual

La tradición que venimos observando de los estudios en torno a la fotografía en Francia ha provocado una considerable atención y preocupación. En este sentido pasamos a relatar a continuación algunas de las iniciativas que, desde diferentes instituciones, llevan a considerarlo como uno de los países más representativos en la investigación sobre fotografía y su aplicación a los estudios históricos.

La puesta en valor de los fondos y las colecciones fotográficas reunidas en Francia a lo largo del s.XIX comenzó a principios de los años 70 (Mondenard, 1994, 18). La *Bibliothèque Nationale de France* fue la primera en reorganizar sus fondos, abandonando progresivamente la clasificación temática por otra que privilegiase la clasificación por autores llevada a cabo definitivamente en 1945. Desde 1980 las colecciones de la esta institución han sido objeto de varias exposiciones. Bajo el título *Regards sur la photographie en France au XIX siècle* la Biblioteca nacional daba a conocer, en 1980, las obras maestras que albergaba en sus fondos. Se sucedieron entonces diferentes exposiciones con la finalidad de dar a conocer al público los “tesoros” de sus fondos. Así, y también en 1980, *Anthologie d'un patrimoine photographique* presentaba la colección de los *Archives photographiques*. Muy poco después, en 1982, la *Académie des Beaux Arts* de París hacía lo propio en *La photographie comme modèle*. La Escuela de Artes decorativas ha presentado igualmente sus colecciones en *Le Passé recomposé*, en 1992.

Estas exposiciones cumplían la misión de dar a conocer las colecciones, ignoradas por la mayor parte de las personas y organismos. Con esta finalidad se han realizado exposiciones en Francia como *En Égypte au temps de Flaubert, 1839-1860. Les premiers photographes* (VV.AA., 1976), *La Mission Héliographique. Photographies de 1851* (VV.AA., 1980), *Charles Nègre, photographe 1820-1880* (VV.AA., 1980b), la Exposición de la Escuela Superior de Bellas Artes *La photographie comme modèle. Aperçu du fonds de photographies anciennes de l'École des Beaux-Arts* (VV.AA., 1982b), *L'invention d'un regard, cent cinquantième de la photographie*, la dirigida por Anne de Mondenard *La Mission Héliographique. Cinq photographes parcourent la France* (2002). Como ejemplo de una Exposición dedicada a la labor fotográfica de dos arqueólogos podemos destacar *Deux archéologues suisses photographient la Grèce, Waldemar Deonna et Paul Collart, 1904-1939*, celebrada en el año 2001 en Atenas, Tesalónica, Kavala y en Dijon. Esta Exposición retomaba, a su vez, la realizada con anterioridad e inaugurada en el Museo de Arte y de Historia de Ginebra en el verano del año 2000.

Ambos arqueólogos eran excelentes fotógrafos y dejaron una extraordinaria colección de negativos. Los negativos de Deonna están depositados en el Museo de Arte y de Historia de Ginebra, donde se dieron a conocer mediante una exposición presentada en el año 2000 en este museo bajo el título *Waldemar Deonna. Un archéologue derrière l'objectif de 1903 à 1939*. Por su parte, los negativos de la colección de Paul Collart –unos 4.000– se legaron tras su muerte al *Institut d'archéologie et d'histoire ancienne* de la Universidad de Lausana. La catalogación de esta importante colección ha mostrado, además de los datos arqueológicos, el testimonio de una Grecia hoy desaparecida (Ducrey, 2001).

III. 3.2.1. La Maison René Ginouvès de Arqueología y Etnología

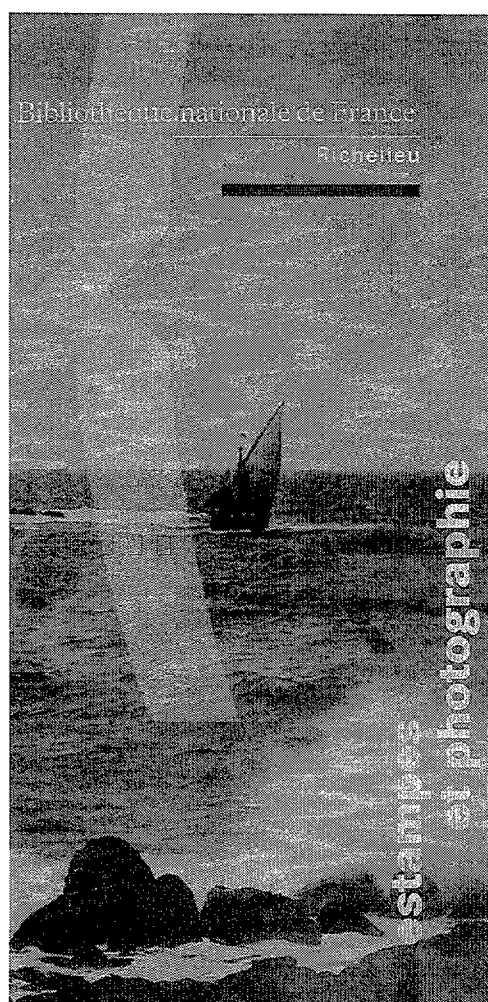
Dentro de las actividades realizadas por la *Maison René Ginouvès* de Arqueología y Etnografía de Nanterre (Universidades de París I, París X y CNRS) podemos destacar en los últimos años su atención a proyectos sobre los fondos fotográficos que custodia. En este sentido destacan las exposiciones que han celebrado como fruto de los primeros trabajos de su catalogación. En el número 4 de la revista *In situ* se anunciaba mediante el artículo «Une première: de la plaque de verre à la photographie numérique» cómo el servicio fotográfico había terminado la catalogación del fondo de 1.600 fotografías antiguas. Realizadas sobre un formato de cristal, los negativos habían sido localizados en el Quercy por G. Charuty. El fotógrafo autor de estas fotografías fue Paul Faur, notario de profesión en Caylus. El trabajo de catalogación fue llevado a cabo por Martine Esline, fotógrafa de la *Maison René Ginouvès*. Para la citada exposición se procedió a la ampliación 30x40 cm. de una primera parte de este fondo. A medio plazo está prevista la presentación de un mayor número de fotografías de estos fondos de la *Maison René Ginouvès* de Nanterre mediante sucesivas muestras o exposiciones.

III. 3.2.2. El Institut d'Archéologie Classique de Estrasburgo

La fototeca del Instituto de Arqueología Clásica de la Universidad Marc Bloch de Estrasburgo conserva un fondo de cerca de 12.500 fotografías positivadas sobre papel y 3.200 placas de cristal destinadas a la proyección –diapositivas–. El origen de este fondo está ligado al profesor Adolf Michaelis, el funda-



79-. Exposiciones y jornadas en torno a la fotografía como documento histórico: *Sur les pas des archéologues* de la universidad de Bourgogne. 2001.



80-. Actividades del *Département des Estampes et de la Photographie*. *Bibliothèque nationale de France*, París. 2001.

dor en 1872 del *Institut d'Archéologie Classique* y por su sucesor Franz Winter⁶. En 1913 su número se elevaba a cerca de 2.100 y contaban con un inventario especial titulado *Apparat von Photographien U.a. Blattern*. Después este título fue reemplazado por el de *Diapositive*. Sólo el fondo reunido por Michaelis fue objeto de una tesis doctoral leída por Gabrielle Feyler Wilms en 1993 con el título *Le fonds de photographies anciennes de l'Institut d'Archéologie Classique de l'Université de Strasbourg (Fonds Michaelis)*.

III. 3.2.3. El *Institut national d'histoire de l'art* (Inha)

El *Journal officiel* francés publicó el 14 de Julio de 2001 un decreto «portant la création de l'Institut national d'histoire de l'art». El *Inha* tomó la forma de un «establecimiento público de carácter cientí-

⁶ Las fotografías pertenecientes a este fondo puede identificarse por la mención *Kunstarchäologisches Institut der Universität Strassbourg*. Los números de inventario de este período corresponden a las adquisiciones de vaciados, libros y fotografías efectuadas entre 1872 y 1914 (Feyler, 2000, 229).

fico, cultural y profesional» (Schnapp, 2001, 1) bajo la tutela conjunta de los Ministerios de Enseñanza Superior, de Cultura y de Investigación. El más ambicioso de los proyectos originarios es la constitución de una gran biblioteca de Historia del Arte que reúna los fondos de cuatro bibliotecas ya existentes; la Biblioteca de arte y arqueología Jacques Doucet, la biblioteca central de los museos nacionales, la biblioteca de la *École nationale Supérieure des Beaux-Arts* y la de la *École nationale* de Chartres.

El *Institut National d'histoire de l'art* (Inha) alberga la secretaría científica y administrativa del proyecto europeo AREA⁷ (*ARchives of European Archaeology*) – www.area-archives.org– asegurando la coordinación científica –a cargo de Nathan Schlanger– de las once instituciones englobadas dentro del proyecto. La parte francesa se constituyó por su parte como una agrupación de instituciones como el *Institut de France*, dos departamentos de la *Bibliothèque nationale*, los *Archives Nationales*, el *Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye*, la Subdirección de Arqueología, etc. El *Institut de France* ha emprendido diferentes actividades con el objetivo de dar a conocer su importante patrimonio sobre el desarrollo de la arqueología en Francia. En este sentido podemos destacar el estudio llevado a cabo por M. Dewachter sobre los fondos de Maxime Du Camp y que difundieron mediante la exposición *Un voyageur en Égypte vers 1850. "Le Nil" de Maxime du Camp* (Dewachter, Oster, 1987). La participación de esta institución en el proyecto AREA se inscribe igualmente dentro de esta política de dar a conocer sus colecciones. Estos fondos, muestra de las actividades de los académicos en Francia y en todo el mundo, se han conservado en la Biblioteca del *Institut*, en sus Archivos y en los Archivos de la *Académie des Sciences*. Por su parte, el *Musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye* conserva, entre sus ricos fondos, la correspondencia que sus conservadores han mantenido desde su fundación con diversos colegas europeos. En este sentido destacan, entre otros, los *dossiers* de Reinach y Breuil.

III. 3.2.4. Fotografía antigua y Tesis Doctorales en Francia

Con el título *De la photographie en Archéologie* se presentó, en 1986, la primera Tesis Doctoral que conocemos sobre esta materia en Francia. Realizada entre las Universidades de Lille y Provenza, fue dirigida por François Salviat. En ella, los arqueólogos Antoine Chéné, Philippe Foliot y Gérard Réveillac abordaron este acercamiento basándose en sus años de dedicación a la fotografía. Su acercamiento preferenció la reflexión sobre el «papel y los límites de la fotografía en la investigación arqueológica» (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986, 9). El planteamiento no tendía a la exhaustividad. Su intención fue «precisar el lugar de la fotografía en los estudios arqueológicos» (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986, 9).

En concreto, Foliot realizó la parte sobre la incorporación de la fotografía a la arqueología en la investigación francesa del s.XIX. Para ello examinó el trabajo desde los primeros fotógrafos que concedieron atención a la arqueología a través de colecciones públicas como la de la *Société Française de Photographie*, el *Musée Népce*. Su acercamiento a la imagen publicada se concretó en la consulta de las publicaciones de arqueología editadas a partir de 1875 (Foliot, 1986, 16). A través de los dos tipos de fuentes, Foliot intentó averiguar la opinión que la fotografía suscitaba a los arqueólogos de la época. De especial interés parece la realización de una encuesta cuya finalidad era ilustrar el uso actual de la

⁷ Del que hablaremos más extensamente en el Capítulo VII.

fotografía en arqueología. De esta forma repartieron un formulario a los investigadores del centro Camille Jullian del *Centre National de la Recherche Scientifique* de Francia. Se trataba de caracterizar y delimitar el uso de la fotografía antes de llegar a la publicación.

Los 35 investigadores que contestaron subrayaron, de forma unánime, la importancia de la fotografía en su trabajo. A la fundamental pregunta de para qué sirven las fotografías la mayoría recordó su labor de “documentación”. Bajo esta denominación común se agrupaban respuestas más amplias como “préhension d’une vision globale ou d’un détail”, “enregistrement d’information multiples”, “pour montrer un moment déterminant d’une fouille”, etc. Todas, en definitiva, remitían a la función documental de la fotografía. Junto a esta función aparecía también como “testimonio” o prueba. En esta utilización aparecen nuevamente las ya vistas alabanzas respecto a sus virtudes de objetividad. Pocos, aún hoy, expresan sus reservas al respecto (Chéné, 1986, 259). Para los arqueólogos de campo se utiliza también como *aide-mémoire* del proceso de trabajo y de los resultados: “L’archéologie ne devrait utiliser l’appareil photo que comme pense-bête ou comme une sorte de bloc-notes”.

Las fotos “témoignage” son las que tienen la finalidad de atestiguar una presencia, una posición, una dimensión. Están pues, realizadas con una finalidad muy precisa, en un momento en el que los objetivos de la investigación están claramente definidos. Las fotografías «de comparación» son igualmente necesarias para mantener o presentar las hipótesis. Para alcanzar su finalidad, este tipo de vistas debía ponerse en relación con otras, presentando estas últimas el mismo tipo de temas vistos según criterios idénticos. Otra categoría sería la fotografía ilustrativa (Chéné, 1986, 262), que aparece sobre todo en el momento de la publicación y su función es definir un marco general. Estas fotos tienen una muy buena calidad y se publican para permitir una lectura agradable gracias a un texto cuyas ilustraciones son respiros que animan a continuar la lectura.

Mediante la inclusión y mención de algunas Tesis Doctorales hemos querido mostrar el estado vivo de la investigación sobre fotografía en Francia. Entre estas tesis podemos destacar la de H. Yiakoumis sobre *L’appropriation des oeuvres d’art par la photographie*, dirigida por Couchot y defendida en la Universidad Paris VIII. Otra especialmente interesante es la elaborada por M. Monteiro Ribeiro sobre *La photographie et l’anthropologie visuelle*, dirigida por J.-P. Olivier de Sardan y realizada en la *École des Hautes Études en Sciences Sociales*. La fotografía ha sido asumida por la investigación histórica en este país, tanto dentro de las universidades y el *Centre National de la Recherche Scientifique* como por parte de diversos museos e instituciones. Éste fue el motivo de nuestra elección de Francia como elemento comparativo de la incorporación de la fotografía a la arqueología en España.

III. 4. Conclusiones

Durante el período de tiempo que hemos examinado se produjo un cambio fundamental: el paso del “*fait brut*” de la historia positivista al “*fait élaboré*” de la *Nouvelle Histoire* (About, Chéroux, 2001, 26).



81-. Exposición organizada en el *Centre National de la Photographie*, París. 2001.

El estudio de cómo se produjo la aplicación de la fotografía a la arqueología en Francia ilustra, creemos, aspectos fundamentales del estado de la ciencia en este país. Dos acercamientos resultan, creemos, especialmente fructíferos: el ritmo cuantitativo de esta incorporación por parte de los eruditos y la utilización o usos concretos que, en cada momento histórico, se fue otorgando a la fotografía.

A lo largo de los apartados anteriores hemos intentado analizar la evolución cronológica de la aplicación de la fotografía a la arqueología en Francia y, posteriormente, algunas características del uso de esta técnica en la investigación. Algunos rasgos propios como la importante difusión social de esta técnica eran especialmente importantes: conocer la fotografía y que fuese relativamente familiar era, sin duda, el primer paso para que se pudiese aplicar a los estudios.

Como señaló Ch. Baudelaire “La société immonde ne ruit comme un seul Narcisse pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s’empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil” (Christ, 1980, 3). Este clima de aceptación y moda social sería, creemos, fundamental, para explicar las rápidas aplicaciones científicas de la fotografía en Francia. Otra de las características específicas más significativas fueron las ayudas que el gobierno francés fue destinando al desarrollo de la técnica fotográfica y de sus aplicaciones. Este apoyo del estado francés habría tenido una motivación política al contribuir, con los proyectos que sufragó, a la creación de una memoria colectiva (Brunet, 2000, 104). La fotografía se convirtió pronto en el instrumento de exaltación de esa memoria. El reflejo de esta actitud se advierte, por ejemplo, en la iniciativa de la *Commission de monuments historiques* para llevar a cabo la *Mission Héliographique*.

Los temas arqueológicos fueron, como hemos visto, objeto de la atención de los fotógrafos desde muy pronto. Su difusión, en los años 50 del s.XIX, contribuyó de forma fundamental a difundir las imágenes de Oriente y a dar a conocer las posibilidades del nuevo medio entre los círculos científicos. En general, podemos constatar cómo su demanda se fue incrementando paulatinamente. En primer lugar, utilizaron los catálogos de las firmas comerciales que proporcionaron, durante buena parte del s.XIX, la única documentación fotográfica que podían utilizar. Los *Corpora* de estas empresas se conservan en buena parte de las bibliotecas y los institutos de arqueología de las mejores universidades de la época (Feyler, 1993, 127). Poco a poco algunos arqueólogos como Déchelette, Michaelis (Feyler, 1993; 2000) y Deonna (Deonna, 1909, 1922) conscientes de la utilidad de la fotografía, comenzaron a reunir y realizar su propia documentación fotográfica. A pesar de actitudes como las citadas la recepción de la fotografía estuvo lejos de ser mayoritaria. Tampoco se aplicó por igual a todos los ámbitos y muchas de las obras más importantes no la incluyeron.

En muchos países, la fotografía fue introducida por viajeros-fotógrafos procedentes de tierras y culturas diferentes que actuaron como agentes de aculturación (Nir, 1985, 259). En este sentido, la cultura religiosa cristiana motivó que algunos de los primeros y más conocidos viajeros-fotógrafos llegaran a Tierra Santa. Esta tradición modeló también los estereotipos de personas, así como las escenas y paisajes que los fotógrafos iban a producir.

Entre las primeras utilizaciones de la fotografía destaca el recurso a esta técnica cuando se trataba de un tema controvertido. Esta utilización como prueba se apoyaba en la creencia en la veracidad de la fotografía, en su capacidad de ser reflejo exacto de la realidad. En arqueología observamos recurrentemente este uso. Así, entre sus primeras aplicaciones destacan temas controvertidos como la manufactura humana de útiles prehistóricos o los restos judaicos en la arquitectura del Jerusalén del s.XIX. Igualmente, si las teorías apuntadas por cualquier investigador despertaban dudas, era también más usual hacer uso de esta técnica. Como prueba veraz, como documento incontestable, se buscaba que la fotografía ratificase o descartase cualquier teoría. Un caso claro se produjo con Salzmänn, cuando acometió su *mission* y su viaje a Jerusalén con la finalidad de probar las teorías de F. de Saulcy. Este usual recurso a la técnica fotográfica en caso de debate nos lleva a considerar el grado de veracidad que se le concedía en la época. Se trataba, en efecto, de un medio mecánico que gozaba de una envidiable confianza. Esta consideración es comprensible dentro de la gran credibilidad de que gozaron estos procedimientos en el s.XIX.

Tras la derrota ante Prusia y la pérdida de Alsacia y Lorena los intelectuales de la época pensaron que la recuperación de Francia debía pasar por el impulso y desarrollo de la ciencia. El objetivo de las reformas emprendidas a partir del desastre de 1870 fue, entre otras, definir una metodología para las ciencias históricas semejante a la de otras como la geología. La fotografía, con su aura de exactitud y cientificismo, con sus mecanismos químicos en los que el hombre parecía no interferir, parecía ser el medio ideal de representación. Esta consideración dotaba a esta técnica de validez para registrar las acciones sobre el terreno. Consecuente con este “cientificismo” se acometió la elaboración de *corpora* y de una metodología comparatista en la que los objetos se dibujaban y se agrupaban en series geográficas y cronológicas. Esta clasificación se basaba en el examen de las formas y de los estilos de su evolución. Así se publicaron, por ejemplo, el *Catalogue des vases peints de la Société archéologique d'Athènes* de M. Collignon

(1877, 2ª ed., 1902) y el *Catalogue des figures en terre cuite de la Société archéologique d'Athènes* (1880) de J. Martha. La arqueología debía acercarse a otras ciencias naturales y adoptar su metodología: "Elle observe les faits; un ensemble de faits l'amène à entrevoir une loi; la comparaison des lois particulières la conduit à la comparaison des lois générales, et la théorie à laquelle elle aboutit n'est que la conclusion pour ainsi dire mathématique des faits acquis" (Martha, 1880, 29). La fotografía constituía, sin duda, un instrumento de gran utilidad dentro de este nuevo proceso científico de la arqueología. En la utilización que se dio a la fotografía en cada época podemos diferenciar varias etapas:

A) *Primera Etapa*: en ella dominó la recopilación, mediante la fotografía, de vistas anecdóticas o generales de una gran variedad de monumentos. En Francia este uso apareció en un momento muy temprano; la fotografía se fue incorporando, de una manera no uniforme, a la actividad de las misiones, a la elaboración de *corpora*. El impulso del estado, así como las diferentes personas, desempeñaron un importante papel en esta adopción. Este temprano uso nos hace valorar la tradición y experiencia de la incorporación de la fotografía a los estudios arqueológicos. A finales del s.XIX se tenía ya una experiencia acumulada en este sentido. Se partía, por tanto, de una experiencia, un bagaje del que carecieron otros países.

B) *Segunda Etapa*: ésta comenzó con la crisis ante los problemas de conservación de las imágenes a mediados del s.XIX. En efecto, el optimismo declarado de la sociedad francesa se vio interrumpido por los problemas del "desvanecimiento" de buena parte de las fotografías vendidas bajo la fórmula de la suscripción. Esta amenaza hizo retroceder los impulsos de adquirir nuevas imágenes y amenazó la utilidad que se venía declarando. Las consecuencias para la edición impresa fueron muy importantes: si en 1852 Du Camp se beneficiaba de la novedad y excelente aceptación que había tenido la fotografía, en 1856 Salzmann sufrió del descrédito que se había proyectado sobre esta técnica. Algunas voces críticas pronosticaron incluso su desaparición a corto plazo. En efecto, éste fue un mal momento para la venta por entregas de las grandes obras monumentales; ya no se quería invertir en algo muy costoso cuya pervivencia no estaba asegurada. Durante estos años se asistió al paulatino final de la tradición de las fotografías transformadas en grabados para ilustrar diversas obras.

C) *Tercera Etapa*: El recurso a la fotografía fue, hasta principios del s.XX, algo fuertemente unido a la formación individual. Su utilización en Francia se vio impulsada significativamente, además de por el Estado, por el deseo de emulación respecto a Alemania. Este momento viene definido por una mayor atención por las estructuras o restos concretos aparecidos en el transcurso de las intervenciones sobre el terreno. Más allá de la fotografía general, la "necesidad" científica de plasmar con una técnica veraz lo descubierto supuso sin duda un salto importante en los trabajos arqueológicos. Este salto es reflejo de las transformaciones que se operaron en la arqueología entre 1870 y 1918. Teóricamente, estos cambios estuvieron influenciados por el auge de la arqueología histórico-cultural, cuyo énfasis era la identificación de las culturas arqueológicas, delimitar sus áreas y relacionar estos artefactos identificados con grupos humanos, con etnias determinadas. Fundamental fue también la elaboración del modelo de Montelius. Aunque despertó críticas, tuvo una gran repercusión al argumentar que los cambios culturales fundamentales para la historia de la Humanidad habían llegado a Europa procedentes del Próximo Oriente. Se trataba de la aplicación del difusionismo a los estudios prehistóricos pero también el reconocimiento de la superioridad de las culturas orientales.

La arqueología histórico-cultural potenció una reforma metodológica fundamental en la arqueología de campo. Los objetivos de la arqueología habían cambiado. Ahora era fundamental identificar las culturas arqueológicas, su correlación con un determinado grupo humano; determinar los cambios que indicaba el registro y si podían relacionarse con llegadas de nuevas poblaciones; al delimitar, sobre el mapa, la extensión de cada grupo étnico identificado con una cultura, etc. Se trataba de reconocer, en el registro arqueológico, el rastro de griegos, arios, eslavos... Estos objetivos plantearon nuevas necesidades frente al anterior evolucionismo unilineal del s.XIX. Así, la necesidad de valorar históricamente el registro necesitaba una novedosa metodología en la excavación. Comenzó así una atención nueva hacia la estratigrafía y los perfiles, la posición de hallazgo de los objetos, su relación con las estructuras adyacentes, etc. En esta “renovación” la fotografía podía ofrecer, una vez más, una inestimable ayuda. Junto a esta mayor adaptación de la técnica por parte de los arqueólogos se produjo un salto cualitativo sustancial en su utilización. Un ejemplo paradigmático en este sentido fue Déchelette. En su obra se ejemplifica la transición entre una documentación fotográfica preferentemente dedicada a objetos a otra centrada en las estructuras que aparecían en la excavación.

El período se caracterizó por un uso diferenciado de las posibilidades que ofrecía el medio fotográfico. A ello ayudó también las mejoras en las técnicas y en la edición, que conllevó un uso mucho más fácil y seguro de la fotografía. Pero el salto o diferencia fue fundamentalmente cualitativo. La fotografía afianzaba su papel dentro de la ciencia positivista del s.XIX.

D) *Cuarta Etapa*: entre 1918 y 1960 se produjo la progresiva generalización de la fotografía a las investigaciones arqueológicas, coherente con una ciencia dominada por un cuerpo profesional de formación cada vez más uniforme. El progresivo desarrollo del enfoque histórico-cultural, tras aportaciones como las de G. Kossinna (1911) y V. Gordon Childe (1925, 1929, 1934), impulsó el perfeccionamiento de la metodología de campo. Con el desarrollo de una mayor exigencia metodológica la fotografía incrementó sus vistas de detalles, ilustrando así las preferencias y los problemas científicos con que se enfrentaban los investigadores. Esta etapa finaliza simbólicamente con la implantación de una metodología estratigráfica a partir de la obra de sir Mortimer Wheeler (1954).

Estas etapas no fueron unilineales y sucesivas. La incorporación de la fotografía no fue un fenómeno uniforme o lineal. Durante la mayor parte del s.XIX fue desigual y dependió de la formación, la experiencia y los objetivos de los investigadores. Con el tiempo, y sobre todo en el s.XX, su uso se iría homogeneizando. Su utilización permite vislumbrar la valoración del objeto arqueológico y la comprensión de los principios de la estratigrafía y contexto. En este sentido la mayor atención por el contexto se tradujo en tomas que ilustraban la aparición de estructuras o el lugar de hallazgo de los objetos de especial importancia. La fotografía indica, en suma, el estado de la investigación arqueológica.

La fotografía mostraba bien las proporciones de lo fotografiado y los detalles con una precisión que parecía inigualable (Herschman, 1987, 2). El auge positivista coadyuvó notablemente en la definitiva aceptación de la técnica. Paulatinamente, algunas voces comenzaron a recordar cómo el resultado de una fotografía depende, en gran medida, de la persona que realice la toma. Sólo en épocas muy recientes se ha afianzado la idea de que la fotografía es una representación, avanzándose hacia la comprensión de su subjetividad. Paulatinamente se asistió a un reparto de tareas, entre la fotografía y el

dibujo, mucho más claro. La evolución de este reparto, más claro a partir de los años 80 del s.XIX, constituye, sin duda, un análisis de enorme interés. En esta evolución podríamos caracterizar ciertas tendencias o pautas.

En primer lugar, y de los años 40 a los 80 del s.XIX podemos hablar de una confianza plena en el registro fotográfico. Los medios eruditos e intelectuales alabaron, como hemos visto, su exactitud, un detallismo que llegaba a reproducir aspectos que el ojo humano no percibía. El elogio a la fotografía contenía, implícita o explícitamente, duras críticas hacia lo que había sido el medio tradicional de representación: el dibujo. Ésta es la época en que recibió continuas críticas al compararlo, constantemente, con la novedosa fotografía. En este sentido podemos mencionar el testimonio de Trutat, que opuso, como fue corriente en esta época (Foliot, 1986, 131) dibujo y fotografía. Al dibujo le reprochaba su lentitud en la ejecución y su precio, así como su no validez si se quería obtener un documento de exactitud indiscutible.

Ésta fue también la época dorada de los viajeros-fotógrafos y también de la aproximación romántica a las ruinas. A lo largo del s.XIX se fue imponiendo un acercamiento más científico. Este contexto ayuda a comprender que, en el momento de abordar el estudio de los objetos recuperados en una excavación, se recurriera a la fotografía. Por otra parte, en la mayor parte de los casos se seguía sin llamar la atención –de esto se quejaría aún Deonna en 1922– sobre su carácter subjetivo y la deformación de la realidad que suponía. En efecto, aunque la fotografía siempre supone una selección y una representación, para la mayoría de investigadores seguía representando fielmente la realidad.

A partir de los años 80 del s.XIX, y en consonancia con otras transformaciones científicas, la fotografía se incorporó en mayor medida y de manera diferente. Fundamental resulta, sobre todo, este uso diferente que empezó a tener dentro del registro de la actividad arqueológica. Comenzó a aplicarse al estudio de los monumentos o de los restos que eran excavados. Los cambios que detectamos respecto a los temas fotografiados, el acercamiento del arqueólogo-fotógrafo, etc. concuerdan con esta evolución que, durante el período, ha ido siguiendo la de la propia ciencia arqueológica. Se había sobrepasado, aunque todavía apareciera, la simple documentación de un monumento. La intención sobrepasaba la de la descripción. Pero, en el momento en que, dentro de las nuevas exigencias de la ciencia arqueológica de finales del s.XIX, se abordó la elaboración de tipologías y *corpora*, se recurrió nuevamente al dibujo. Esta utilización se justifica también porque, si bien la fotografía podía deformar las vistas generales de un yacimiento y los restos aparecidos, el dibujo arqueológico, con normas heredadas del arquitectónico, era más “realista”. Presentó, así, plantas, alzados y secciones donde el yacimiento y sus estructuras aparecían con sus dimensiones reales, por lo que resultaba más adecuado para la representación de ciertos restos. Ambas formas de registro, de análisis, eran, antes que contrarias, complementarias.

Así pues, los dibujos de síntesis, de reconstrucción arquitectónica o de tipologías cerámicas eran el fruto del trabajo intelectual del arqueólogo. Durante el necesario proceso de elaboración de estas síntesis las fotografías estarían, progresivamente, más presentes; constituían documentos de base para la reflexión. Parece que, a partir de las fotografías y sus notas, el arqueólogo piensa dibujando. Pero, ante la síntesis y ante la comunidad arqueológica, el arqueólogo demuestra fotografiando.

Común a las dos etapas esbozadas más arriba resulta el uso de la fotografía como demostración o justificación de una teoría. Para la ciencia objetiva que la arqueología quería ser, la fotografía pasó a ser la herramienta idónea: demostración de la metodología desarrollada en una excavación, defensa de una hipótesis histórica, etc. Cuando un tema se prestaba a la discusión científica, se recurría y se publicaba la fotografía. La fotografía era la realidad y, por tanto, el medio más veraz para comprobar la exactitud de un dibujo. Reinach declaraba en la *Bibliothèque des monuments figurés grecs et romains* cómo “tanto como sea posible, comparemos los grabados con fotografías y, si el grabado parece inexacto, lo haremos reemplazar por un dibujo nuevo” (Reinach, 1888, IX). En alguno de los proyectos más importantes del s.XX como el *Corpus Vasorum Antiquorum* la fotografía se introdujo, reemplazando al dibujo, en el análisis y estudio de las piezas cerámicas.

La aplicación de la fotografía fue, según hemos visto, una empresa individual; su progresiva incorporación habría que unirla al convencimiento individual de los estudiosos respecto a la conveniencia del medio fotográfico. La ciencia positiva demandaba datos objetivos y exactos, que dibujasen la historia por sí mismos. Su rápida adopción en Francia estuvo motivada y se vio favorecida por su capacidad de “retratar” y proporcionar datos que se creían veraces. El s.XIX había llevado a la consideración de que lo que era razonable era verdad. Este espíritu racionalista implicaba que lo verdadero tenía que ser demostrado mediante una construcción o discurso argumentado (Hirsch, 2000, 45).

La incorporación de la fotografía a la arqueología se incrementó en el período 1875-1914, momento en que los arqueólogos e historiadores franceses habían entrado en mayor contacto con las teorías de Ranke. En boga en Alemania, los derrotados de 1870 copiaron sus modelos y paradigmas científicos. La fotografía era mecánica; ningún mecanismo de reproducción parecía adecuarse tanto a las necesidades de los planteamientos positivistas. Con ella podrían llegar a contar la historia como entidad absoluta y objetiva guardando una postura neutral.

Las críticas a esta escuela metódica comenzaron en los años 20 del s.XX en *La Revue de Synthèse* y en *Les Annales*, por parte de L. Febvre y M. Bloch, ya en los años 30. La escuela de los Anales acusaba a la anterior de elaborar una historia que sólo prestaba atención a los documentos escritos mientras que minusvaloraba otros como la información proporcionada por la arqueología. Además, su atención se había centrado casi exclusivamente en los acontecimientos políticos o militares, en una historia de los hechos singulares. Aspectos igualmente importantes como la vida de las sociedades en cada período y las transformaciones económicas no se habían abordado. La historia elaborada hasta ese momento tampoco sintetizaba sus resultados, ni interpretaba; era esencialmente acumulativa. A pesar de estas críticas podemos señalar cómo la escuela de los Anales no cuestionó algunos de los fundamentos de la anterior escuela. Así, no contradecía ideas como la de la objetividad de la historia y la necesidad de técnicas lo más objetivas posibles. Esta continuidad posibilitó el que la fotografía, continuara siendo utilizada con la misma pretensión de veracidad.

Estas cuestiones siguen siendo, aún hoy, parte fundamental de la problemática de los estudios históricos. El interés primero por lograr una documentación objetiva que pueda corroborar o rebatir posibles teorías en un discurso ha continuado siendo de fundamental importancia. Además, como “fabricante” de estereotipos la fotografía ha contribuido a fijar y difundir las imágenes fijas o clichés

determinados sobre ciertas culturas, siendo fundamental en Francia el caso de los Galos. El uso de la fotografía en la historia resulta, creemos, ejemplar del recurso que los poderes políticos hicieron en los momentos de creación y de justificación de las naciones europeas. Así, el estado francés –durante el período de Napoleón III– contempló la fotografía como un instrumento útil para proyectar ciertas imágenes adecuadas de su política. En este sentido promocionó de diferentes formas –investigación de nuevas técnicas o procedimientos fotomecánicos, misiones arqueológicas e históricas con fotógrafos– la utilización de la fotografía. Esta primera promoción fue fundamental, creemos, para crear el hábito de recurrir a este medio por parte de los científicos. La paulatina preponderancia del positivismo incrementó su uso cambiando también la manera en que los científicos y arqueólogos se iban a acercar a ella.

La fotografía ha apoyado, a lo largo de su historia, el desarrollo del discurso arqueológico. En la segunda mitad del s.XIX, su empleo tendió a ayudar en el lento reconocimiento del carácter científico de la arqueología. La “exacta” fotografía daba al trabajo de campo un estatus tan “científico” como al trabajo desempeñado por el erudito de gabinete. En este sentido ayudó a la progresiva incorporación de la arqueología a la forma tradicional de hacer historia. La fotografía probaba la “legitimidad” de estos nuevos datos, incorporados a una ciencia aún dominada por los parámetros filológicos. Con su aura de realismo la fotografía tendía a reducir el alejamiento entre el excavador, que desvelaba monumentos y objetos, y el erudito que los interpretaba histórica y culturalmente.

CAPÍTULO IV

LA APLICACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA A LA ARQUEOLOGÍA EN GRAN BRETAÑA

El viejo dicho de que un hombre encuentra lo que está buscando es demasiado verdad; es tristemente verdad que no encontrará nada de lo que no estaba buscando.

(Petrie, 1904, 1)

En este apartado nos proponemos trazar someramente algunas de las pautas principales de la aplicación de la fotografía a la arqueología en Gran Bretaña. Nuestra aproximación no tiene como objetivo tratar exhaustivamente un tema tan amplio, sino poner de relieve algunas características intrínsecas y establecer, con ello, ciertas diferencias respecto al país europeo que hemos analizado en mayor profundidad; Francia. La elección de Gran Bretaña se justifica teniendo en cuenta el destacado papel que este país ha desempeñado dentro de la investigación arqueológica a lo largo de su historia y, sobre todo, por su fundamental contribución dentro de la innovación metodológica e interpretativa de la disciplina.

El s.XIX supuso el nacimiento y desarrollo, dialéctico e irregular, de la arqueología como una actividad científica. En este proceso se atendió, poco a poco, a la progresiva implantación de una metodología y al establecimiento de un campo de estudio. Esta definición supuso su delimitación y gradual separación respecto a otras ciencias como la filología, la epigrafía y la historia.

Durante este período los estudios arqueológicos se fueron definiendo en Gran Bretaña gracias, en parte, a los novedosos datos aportados por los viajeros. La fundación de nuevas instituciones y asociaciones contribuyeron a proporcionar el necesario marco institucional para el desarrollo de estas actividades¹. Así, por ejemplo, en 1844 se fundó la *British Archaeological Association*, dedicada fundamentalmente a la arqueología de campo. Como proclamaban sus estatutos, su intención principal era la visita de colecciones privadas y museos y, en ocasiones, propiciar la excavación de ciertos yacimientos. Estos objetivos suponían un salto cualitativo respecto a la anterior *Society of Antiquaries* de Londres.

¹ Sobre los inicios de la fotografía en Gran Bretaña ver VV.AA (1988c).

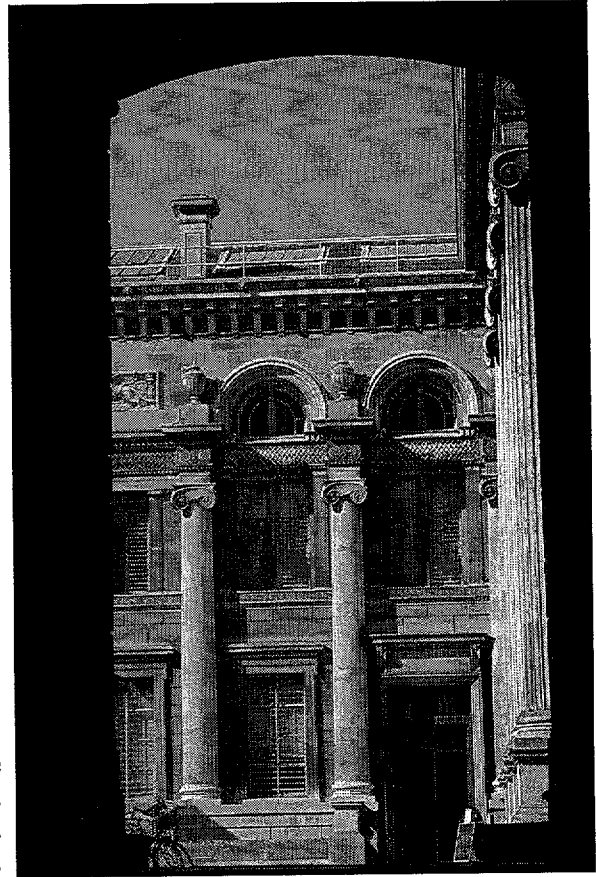


82-. Medición de una columna del *tholos* de Delfos. [© *École Française* de Atenas]. Hacia 1902.

Gran Bretaña intervino activamente, desde muy pronto, en las investigaciones llevadas a cabo en lugares como Grecia, destacando los viajes promovidos por la *Dilettanti Society* de Londres. Entre estos pioneros podemos citar a Charles Fellows quien, desde 1832, recorrió Italia y Grecia descubriendo en *Xanthos* el gran monumento de las Nereidas y la tumba de las harpías, cuyos restos embarcó hacia Inglaterra². Fellows inauguraba, con esta intervención, la exploración arqueológica de Asia Menor. Gracias a trabajos posteriores como los de Charles T. Newton, los británicos dominaron, durante gran parte del s.XIX, la exploración y el conocimiento de estos territorios.

Paralelamente, la arqueología prehistórica despertaba la curiosidad de gran número de eruditos y aficionados. Esta especialidad disfrutó de un gran prestigio en Francia y Gran Bretaña por los estrechos lazos que mantenía con ciencias más consolidadas como la geología y la paleontología. Ambas disciplinas estaban contribuyendo a crear, en la época, una nueva visión de las ciencias naturales. La arqueología prehistórica, desarrollada en la primera mitad del s.XIX, tomó su modelo e importantes pautas de las más consolidadas ciencias naturales. Gracias al auxilio de estas especialidades se fue revelando la entonces inesperada antigüedad del hombre. De especial importancia resultó el establecimiento de nuevas pautas que irían definiendo el análisis estratigráfico en arqueología. Además de la curiosidad por los orígenes del hombre, destaca, en la época, la explicación de la historia del hombre en términos de progreso. Igual que el hombre del s.XIX se había beneficiado de los adelantos que había conllevado la revolución industrial se podía estudiar ahora cómo el progreso había ido cambian-

² Una vez en el British Museum, estas esculturas constituyeron el Salón Licio (Gran-Aymerich, 1998, 178).



83-. Fachada lateral del *Ashmolean Museum* (Oxford), el primer museo de Reino Unido. Detalle. [© *Ashmolean Museum*, Oxford. Foto S. González Reyero. 2003].

do la vida de sus antepasados, del hombre primitivo. De esta forma se demostraba cómo el progreso era un concepto válido para estudiar y comprender toda la evolución humana, demostrando su presencia también en tiempos remotos (Trigger, 1989, 101).

El desarrollo de esta arqueología prehistórica y su prestigio se ha visto como consecuencia de ciertas ideas predominantes desde la Ilustración que sostenían cómo la evolución de la cultura material conllevaba implícitamente mejoras sociales y morales (Trigger, 1989, 109). De especial trascendencia resultó el prestigio que, en la época, había alcanzado la arqueología prehistórica. Poco a poco esta disciplina se fue estableciendo como un modelo para el estudio de otras épocas, sobre todo la postpaleolítica.

IV.1. Los primeros pasos: la fotografía de monumentos y los viajeros británicos en el Mediterráneo

La utilidad de la fotografía para los estudios artísticos fue señalada por el mismo William Henry Fox Talbot, inventor del procedimiento negativo-positivo y, de hecho, del principio de la fotografía moderna. Físico y matemático graduado en Cambridge, Talbot pertenecía al mundo de las ciencias y manifestaba una marcada afición por las antigüedades.

En su conocida obra *The Pencil of Nature* (1844-46), el británico intentó demostrar, de una manera enciclopédica muy propia de la época, todos los posibles usos de la fotografía. En especial otorgaba un papel importante a la arquitectura, llegando a reproducir varias vistas de monumentos ingleses y franceses (VVAA, 1980, 11). *El lápiz de la naturaleza*, cuyo título aludía a su interpretación de la nueva técnica, supuso el inicio de la historia de la fotografía editada.

Durante los años 40 del s.XIX Talbot emprendió algunos proyectos que intentaban promover la incorporación de la fotografía a la edición impresa. Aunque fracasaron comercialmente, sus loables tentativas iluminaron y dieron a conocer a sus contemporáneos los estudiosos de arte, las posibilidades de la ilustración fotográfica (Hamber, 2003, 217). Como ya había mostrado en *The Pencil of Nature*, el británico concedía un importante papel a la reproducción de antigüedades mediante la fotografía.

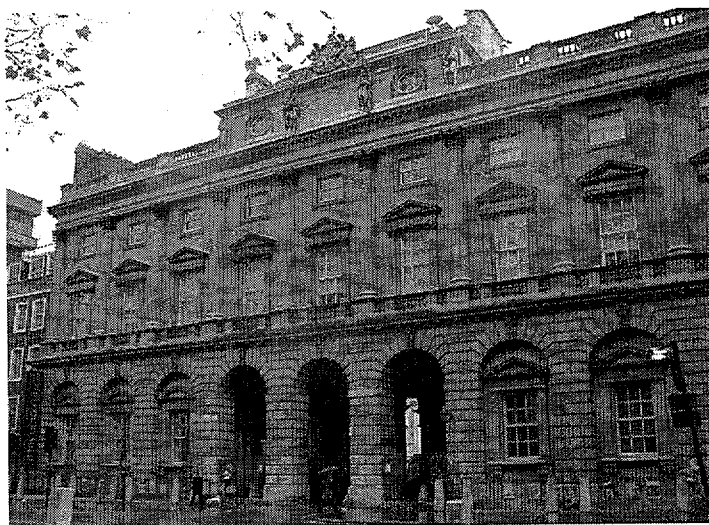
Originario de Reading (Gran Bretaña) Fox Talbot desarrolló, a lo largo de su vida, un marcado interés por la egiptología, sin duda influenciado por la moda preponderante de la época. En 1846 publicó una pequeña obra titulada *The Talbotype applied to Hieroglyphics*. Entre sus tres láminas se reproducía una inscripción de Sethi I que A. C. Harris había descubierto el año anterior en Qasr Ibrim. Talbot publicó la fotografía que él mismo había obtenido así como varios comentarios, incluyendo una traducción de S. Birch del Museo Británico³ (Rammant-Petters, 1994, 237). Sabemos además que, durante su vida, Talbot llegó a reunir una colección de estelas egipcias que, al parecer, habrían sido intercambiadas a cambio de cursos de fotografía y que hoy se encuentran en el museo dedicado a su obra en Lacock (Gran Bretaña).

A pesar de ser un conocido físico, Talbot se dedicó, tras el descubrimiento del calotipo, a la egiptología, a la asiriología y, posteriormente, a la arqueología bíblica. De hecho, Talbot es considerado como una figura clave en los estudios de Asiriología de la época. Su actuación se enmarca dentro del grupo de especialistas que, en 1857, lograron el desciframiento de la escritura cuneiforme (Bohrer, 2003, 127). Entre los usos que el británico concibió para la fotografía destaca, sin duda, la posibilidad de obtener imágenes de los objetos arqueológicos. En este sentido, mantuvo un regular contacto con el Museo Británico con el propósito de lograr fotografiar numerosas tablillas cuneiformes para que pudiesen difundirse más ampliamente entre los eruditos. Además, enseñó a otros eruditos y estudiosos los procedimientos de la fotografía. Sabemos, por ejemplo, que Richard Lepsius, uno de los primeros egiptólogos en querer incorporar la fotografía a su trabajo, recurrió a Talbot en Reading cuando quiso aprender la nueva técnica. Durante la expedición prusiana a Egipto (1842-1845), Lepsius intentó obtener pruebas fotográficas, pero el azar quiso que su cámara se perdiera (Rammant Peeters, 1994, 237).

Mientras Talbot continuaba con sus intentos de incorporar la fotografía a la edición impresa otros estudiosos empezaron a comprender su importancia. Importantes aplicaciones comenzaron entonces en Gran Bretaña. En 1848 W. Stirling decidió editar una edición especial de 25 copias de su influyente obra *Annals of the Artists of Spain* en la que el vol. IV se dedicó a los 66 calotipos inclui-

³El museo de Talbot en Lacock custodia un conjunto de documentos que ilustran la relación entre Fox Talbot y la egiptología. Entre éstos destaca un conjunto de cartas en relación al desciframiento de las escrituras cuneiforme y jeroglífica.

84-. Fachada del *Courtauld Institute*,
Londres. [©*Courtauld Institute*. Foto
S. González Reyero. 2003].

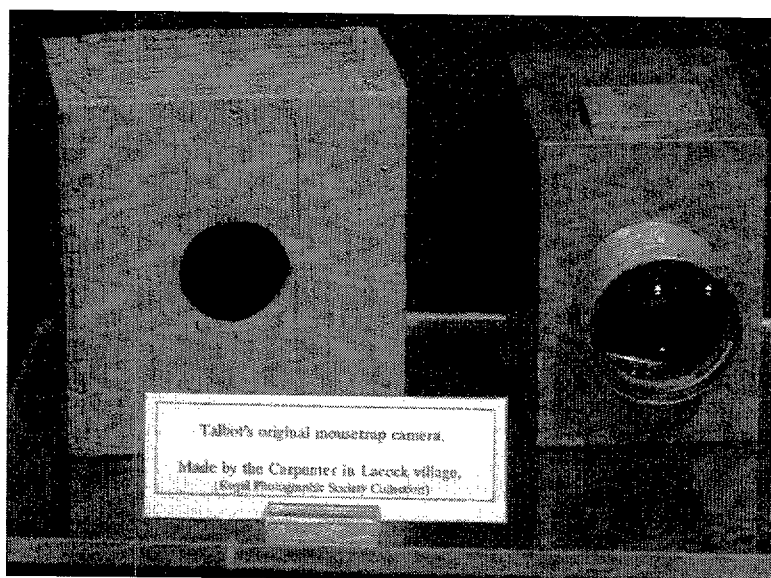


85-. Vista general del Museo W. H.
Fox Talbot de Lacock (Gran Bretaña).
[© W. H. Fox Talbot *Museum*, Lacock
(Gran Bretaña). Foto S. González
Reyero. 2003].



86-. Vista parcial del interior del
Museo W. H. Fox Talbot en Lacock
(Gran Bretaña). [© W. H. Fox Talbot
Museum, Lacock. Foto S. González
Reyero. 2003].





87-. Cámara original del William Henry Fox Talbot. Hacia 1820. [© Royal Photographic Society collection, Lacock Museum. Foto S. González Reyero]. 2003.

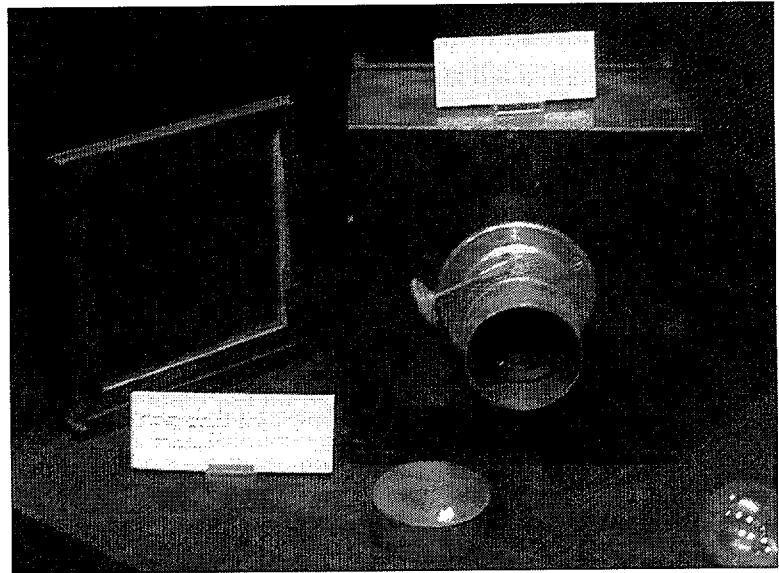
dos. Ésta era una cantidad considerable para una sola obra, casi tres veces las publicadas en *The Pencil of Nature* de Talbot. *Annals of the Artists of Spain* tuvo una repercusión considerable en el ámbito académico británico para la comprensión del arte español. La mayor parte de sus fotografías se habían efectuado a partir de reproducciones –litografías y grabados en su mayor parte– pero algunas provenían directamente de las obras originales, generalmente de la colección de R. Ford (Hamber, 2003, 218). Stirling siguió recurriendo a las fotografías y realizó continuas peticiones al museo Británico durante la década de los años 60 y los 70. Poco después, en 1853, Stirling editó doce copias de la tercera edición de *Cloister Life of Emperor Charles the Fifth*, ilustradas con 18 positivos a la albúmina.

El primer británico en llegar a Oriente Próximo, en 1844, fue el doctor G. Skene Keith de Edimburgo. Sus daguerrotipos conservados constituyen una muestra del diferente tipo de aproximaciones que podían estar detrás de estas primeras fotografías de monumentos. En efecto, Skene Keith utilizó sus daguerrotipos como base para la ilustración de un libro de religión de su padre. Durante los cerca de cinco meses que permanecieron en la zona destacan las vistas de los castillos de los cruzados y Petra (Nir, 1985, 30).

G. Keith veía en la fotografía un instrumento para probar la tesis de su padre. Utilizando la fotografía como demostración se convirtió en uno de los primeros en mostrar un argumento ideológico con un “refuerzo” visual. El título fue *Evidence of the truth of the Christian religion derived from the Literal Fulfillment of Prophecy Particularly as illustrated by the History of the Jews and the Discoveries of Modern Travellers* (1823). Gracias al daguerrotipo, en la 36 edición de la obra en 1847, los dibujos que habían ilustrado el libro se reemplazaron por grabados obtenidos a partir de los daguerrotipos de Keith (Nir, 1985, 30). Además, el libro constituyó la primera publicación británica en la que los daguerrotipos sirvieron de base para la ilustración (Nir, 1985, 39).

Otra utilización de la fotografía con esta finalidad de proporcionar una imagen determinada de los lugares santos fue la motivación del viaje del reverendo George Bridges. En 1850 llegó a Jerusalén

88-. Cámara fotográfica utilizada por W. H. Fox Talbot. [© W. H. Fox Talbot Museum, Lacock (Gran Bretaña). Foto S. González Reyero. 2003].



y fotografió la ciudad y sus alrededores. Posiblemente fue el primer calotipista en llegar a Tierra Santa. En 1858 publicó un voluminoso volumen de sus calotipos bajo el título *Palestine as It is: In a series of Photographs views by the Rev. George W. Bridges. Illustrating the Bible*. Al igual que Keith, observamos cómo Bridges veía y utilizó la fotografía como un instrumento de documentación para servir de soporte a una determinada ideología (Nir, 1985, 48).

Bridges fue además de los primeros viajeros en incluir con éxito en sus tomas figuras humanas, retratándose él mismo y algunos de sus compañeros europeos. La inclusión de la figura humana puede verse como un intento de ofrecer una escala (Nir, 1985, 48). Además, y como G. De Prangey ya había realizado, Bridges realizó varias tomas de edificios significativos como la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén (Nir, 1985, 49). También fotografiada por De Prangey, constituye un ejemplo de cómo los viajeros-fotógrafos mostraron un interés recurrente por ciertos edificios que se repitieron en casi todos los viajes de la época.

Otro de los viajeros que incorporó de manera notable el uso de la fotografía a sus estudios fue el cirujano escocés Robert MacPherson. Instalado en Roma en 1840 con la finalidad de estudiar pintura, recibió en 1851 la visita de un amigo de Edimburgo, Clark, con un aparato fotográfico, iniciándose así en el aprendizaje de la fotografía (VVAA., 1999, 26). Durante los veinte años siguientes, MacPherson realizó numerosos estudios de edificios romanos y de la ciudad. Sus vistas se vendieron a los crecientes viajeros y se encuentran en muchas de las bibliotecas y centros de estudio europeos. Han sido incluso catalogadas como las representaciones arquitectónicas más destacables del s.XIX (VVAA., 1999, 26).

Uno de los fotógrafos más conocidos en la Inglaterra del s.XIX y que más contribuyó a la difusión de una determinada visión de Egipto fue Francis Frith (Van Haften, 1980). Aunque se inició en la fotografía en 1850 no fue hasta 1856 y 1857 cuando realizó sus tomas de Egipto, cuando sus editores Negretti y Zambra, le contrataron para cubrir el área desde el Cairo hacia el

este⁴ (Nir, 1985, 66). Sus objetivos y consideración de la fotografía se ponían de manifiesto en la introducción de su obra *Egypt and Palestine* Frith declaraba:

*"Salaam!— Peace be with thee, oh, thou pleasant buyer of my book.
It is my intention, should my life be spared, and should the present undertaking prove successful, to present to the public, from time to time, my impressions of foreign lands, illustrated by photographic views.*

I have chosen as a beginning of my labours, tho two most interesting lands of the globe — Egypt and Palestine. Were but the character of the Pen we scarcely expect from a traveller "the truth, the whole truth, and nothing but the truth". I am all too deeply enamoured of the gorgeous, sunny East, to feign that my insipid, colourless pictures are by no means just to their spiritual charms. But, indeed, I hold it to be impossible, by any means, fully and truthfully to inform the mind of scenes which are wholly foreign to the eye. There is no effectual substitute for actual travel; but it is My ambition to provide for those to whom circumstances forbid that luxury, faithful representations of the scenes I have witnessed and I shall endeavor to make the simple truthfulness of the Camera a guide for my Pen⁵" (Nir, 1985, 61).

Con esta declaración de intenciones Frith llamaba la atención del comprador victoriano burgués y el *armchair traveller* del salón victoriano. Declarando de esa forma quiénes serían los principales compradores de su obra, Frith describía quiénes demandaban imágenes fotográficas a partir de 1850. Una cierta diversificación de sus productos se vislumbra en el hecho de que, durante esta expedición, utilizó varias cámaras o formatos. En efecto, durante su expedición al Nilo, el fotógrafo trabajó con tres cámaras de tamaño diferente. Utilizó simultáneamente una cámara de estudio que usaba placas de cristal de 8x10, otra cámara de dos objetivos para obtener fotografías estereoscópicas que pudiesen ser visionadas en tres dimensiones, y una tercera para negativos de placas de cristal de mayor tamaño (Jay, 1973, 22).

La toma de estas fotografías estuvo rodeada de grandes dificultades. Frith no sólo tenía que transportar estas pesadas cámaras en bote, mulas y dromedarios, sino que el equipo del fotógrafo incluía también un cuarto oscuro (Jay, 1973, 22). Incluso disponemos de algún testimonio suyo refiriéndose a estas dificultades: "I have often thought, when manoeuvring about a position for my camera, of the exclamation of the great mechanist of antiquity: "give me a fulcrum for my lever, and I will move the world". Oh, what pictures we would make, if we could command our points of view" (Jay, 1973, 24).

Sin embargo, y a pesar de las incomodidades del trabajo con el colodión húmedo, los resultados de Frith fueron excelentes. Las placas secas, que introducían para el viajero ventajas considerables se inventaron mucho tiempo después de los viajes del inglés. A pesar de los problemas que conllevaba la práctica fotográfica de la época, encontramos pocos fallos en sus fotografías. Incluso constatamos su adecuado uso de la brillante luz del desierto. Como consecuencia, sus placas tienen un buen contraste y una excelente definición (Jay, 1973, 25).

⁴ Frente a otros fotógrafos del s. XIX, conocemos relativamente bien el trabajo de F. Frith. Ver, por ejemplo, Jay, B., 1973: *Victorian Cameraman: Francis Frith's Views of rural England*, Londres.

⁵ Frith, F., 1859: *Egypt and Palestine*, Londres.

Sus viajes a Oriente le hicieron incluso alcanzar una cierta notoriedad en la sociedad británica de la época. Así, *The Times* insistía en que las fotografías de Frith "carry us beyond anything that is in the power of the most accomplished artist to transfer to his canvas" (Jay, 1973, 26). Frith construyó una de las grandes colecciones del período, como habían logrado, en otras tierras, Robertson y Beato y como realizaría posteriormente F. Bedford. En la época coexistieron trabajos de menor envergadura, como los de A. Ostheim, John Cramb, John Anthony, A. Beato y W. Hammerschmidt, que alcanzarían una menor repercusión (Nir, 1985, 61).

Las 60 vistas tomadas por Frith en 1857 se editaron con comentarios de Reginald Stuart Poole en la obra *Cairo, Sinai, Jerusalem and the Pyramids of Egypt* (Jay, 1973, 26). Igualmente registró, con la cámara más pequeña, varias vistas destinadas a otro tipo de publicaciones. Con ellas editó *Egypt and Palestine*, libro que alcanzó un gran éxito. Sabemos, por ejemplo, que las peticiones de nuevas ediciones de esta obra continuaron durante muchos años, a un ritmo incluso superior de lo que él podía proporcionar "owing to the slowness of the photographic printing". Finalmente se realizaron unas 2.000 copias de este libro, lo que significaba cerca de 150.000 láminas fotográficas para su parte gráfica (Jay, 1973, 27). Pero las fotografías de Frith también se vendieron individualmente, recortadas de las 16 x 20 pulgadas originales hasta lograr un tamaño de 14,5 x 19 pulgadas⁶ (Jay, 1973, 26).

Frith aprovechó también las tomas de su cámara estereoscópica para el libro *Egypt, Nubia and Ethiopia*, publicado por Smith, Elder & Co. en Londres durante el año 1862. Como parte gráfica destacaban sus 100 pares de fotografías y varios grabados (Jay, 1973, 27). Esta considerable demanda por parte de la sociedad británica traduce, en nuestra opinión, un inequívoco interés, más allá de los círculos académicos, por los restos orientales y las antigüedades de Egipto. La cámara estereoscópica constituyó ya desde esta época, como se constata en numerosos testimonios, un divertimento indispensable en las familias victorianas. Las repercusiones de esta amplia difusión de imágenes del antiguo Egipto serían, como podemos imaginar, notables. En efecto, la obra de Frith contribuyó, junto a la de otros fotógrafos, a difundir vistas de monumentos sin excavar y a despertar la curiosidad y la afición hacia esa cultura.

El fotógrafo inglés también se dirigió a Tierra Santa, donde llegó en la primavera de 1858. Sin embargo, su aproximación a este territorio fue diferente y su atención se dirigió menos a sus monumentos. Su actividad aquí se centró mucho más en sus paisajes⁷. Así, desde finales de la década de 1850, el viajero-fotógrafo comenzó a proporcionar magníficas vistas de paisajes a una audiencia que crecía continuamente en Europa y América (Nir, 1985, 61). No faltaron, sin embargo, algunos lugares elegidos por su gran interés histórico o bíblico, como Gaza (Nir, 1985, 67).

Como muchos de sus contemporáneos, Frith no actuaba con objetivos documentales; se consideraba más bien un fotógrafo de paisajes. De hecho a lo largo de su trabajo yuxtapuso topografía, aspectos históricos y diversas vistas contemporáneas. Entre las tomas y el texto, Frith comentaba

⁶ Montadas sobre cartón, las fotografías se vendían por diez peniques cada una.

⁷ Su *Sinai and Palestine*, album de texto y fotografías, alcanzó un gran éxito y se publicó varias veces en inglés (Nir, 1985, 66).

aspectos del estado del país en el período. En este sentido, ha sido considerado incluso como un precursor de la fotografía documental (Nir, 1985, 76). Además, algunos comentarios suyos nos permiten conocer cómo solventó las dificultades que, sin duda, surgieron al practicar la fotografía en las duras condiciones del desierto. En este sentido, Frith describió cómo el fuerte calor le hizo tener que acometer las tareas de revelado dentro de las tumbas egipcias (Nir, 1985, 66, nota 5).

Otro destacado viajero-fotógrafo fue Francis Bedford. Proveniente de un ambiente social privilegiado, Bedford se había convertido en un pintor de cierto renombre. Poco después aparece como el fotógrafo oficial del entorno del príncipe de Gales. Como fotógrafo de la reina Victoria realizó un viaje a Tierra Santa, Siria, Egipto y Grecia junto a la familia real británica.

Dentro de esta expedición Francis Bedford llegó a Tierra Santa en la primavera de 1862. Sus fotografías resultan muy diferentes de las de Frith. En general, Bedford enfatizaba más las vistas rurales. Explotaba al máximo los contornos, las líneas y las estructuras del campo abierto para producir composiciones en conjunto más agradables, en lo que se ha señalado como un voluntario “acto de representación” (Nir, 1985, 78). La diferencia entre ambos fotógrafos se aprecia también en sus tomas de la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Ambos tomaron idénticas vistas frontales, pero nada de la de aproximación de Bedford muestra la mala conservación de los elementos arquitectónicos que las vistas de Frith permitían observar.

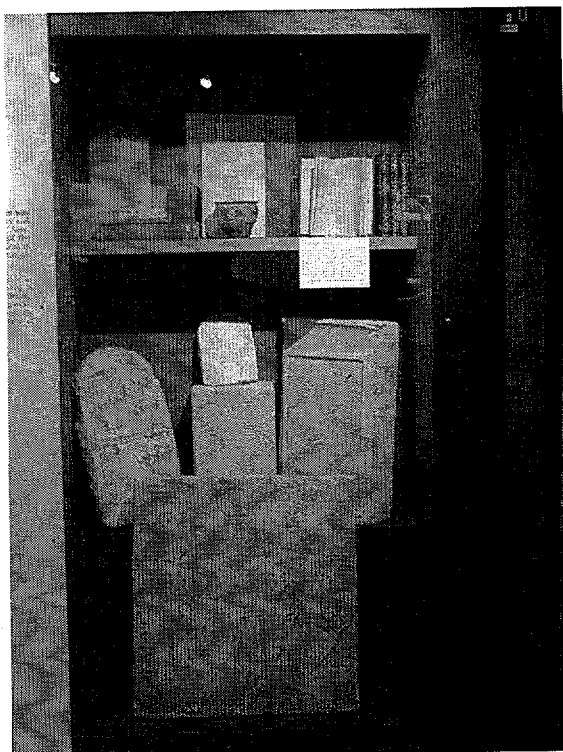
Como posible explicación a esta diferente aproximación se ha señalado las diferentes vinculaciones de los dos fotógrafos. En este sentido, Nir ha recordado el hecho de que la presencia real tuvo que ser una fuerza disuasoria para Bedford. En este sentido su misión era proporcionar un recuerdo agradable, tenía que evitar las vistas no convenientes. Debía presentar un material que revistiese la suficiente dignidad y siguiese los designios encomendados dentro del viaje real. Parece fundamental valorar también su condición de miembro de la *Royal Academy* de pintura⁸. Además, y en comparación con otros fotógrafos de la época, las condiciones de trabajo de Bedford fueron mucho más cómodas. En efecto, no debía preocuparse por vender su obra y tuvo, durante el viaje citado, acceso a lugares prohibidos a otros europeos así como la protección del cuerpo de guardia real (Nir, 1985, 77).

Otro conocido fotógrafo inglés, James Robertson, permaneció activo entre 1852 y 1865 (Feyler, 2000, 236, nota 25). En Constantinopla sabemos que fue, durante los años 1833-1840, grabador de gemas y, posteriormente, supervisor jefe de la Casa de la Moneda del Imperio Británico en Constantinopla⁹. En 1854 Robertson abrió un taller de fotografía en el barrio europeo de Constantinopla, momento en que podemos datar sus primeras imágenes conocidas (Aubenas, 1999, 37). Poco después, en 1850, se asoció con el veneciano –nacionalizado británico– Felice Beato, con quien se reunió en Palestina para dirigirse a la India¹⁰. Posteriormente fotografió, junto a Beato, la zona del Mediterráneo y el Oriente Medio utilizando para ello métodos como el calotipo y el colodion húmedo (Castellanos,

⁸ Así, las aptitudes que mostró para la composición y sus preferencias para lo pintoresco pueden considerarse y comprenderse como parte de su anterior formación como artista (Nir, 1985, 80).

⁹ Haworth-Booth, M., 1984: *The Golden Age of British Photography, 1839-1900*, New York-London. Pone en duda las funciones de Robertson en la casa de moneda de Constantinopla.

¹⁰ El objetivo de este viaje era tomar fotografías de la rebelión de los cipayos.



89-. Vitrina dedicada a las investigaciones arqueológicas de W. H. Fox Talbot. [© W. H. Fox Talbot Museum, Lacock (Gran Bretaña). Foto S. González Reyero. 2003].

1999, 191). Durante la década de los años 50 del s.XIX fotografió Constantinopla (1854), Jerusalén (1857), Atenas y los monumentos de Egipto (Aubenas, 1999, 37). En esta época también, entre septiembre de 1855 y julio de 1856, produjo un “reportaje” de 150 fotografías de la guerra de Crimea que se expusieron en febrero de 1856 en Londres (Castellanos, 1999, 191).

Sus vistas de Constantinopla se publicaron, bajo forma de grabados, en *The illustrated London News*, entre julio y diciembre de 1854. También sirvieron como modelos para los grabados que ilustraron, en el mismo año, la traducción inglesa de *Constantinople* de Théophile Gautier. Sus vistas alcanzaron una gran difusión al presentarse a la Exposición universal de París en 1855 (Aubenas, 1999, 37).

La asociación Robertson-Beato parece haber estado durante este período tan compenetrada que resulta difícil atribuir la autoría de una fotografía a uno de estos dos autores. Además, muchas veces estaban firmadas como “Robertson, Beato & Company” (Castellanos, 1999, 191). La asociación entre ambos siguió funcionando hasta 1858. Hicieron fotografías de ruinas, antigüedades y paisajes por todo el Mediterráneo. En Atenas podemos destacar las fotografías de la acrópolis y del Partenón hacia 1858 así como de diferentes templos griegos. En la Biblioteca nacional de Francia se conservan varias fotografías de Constantinopla atribuidas a ambos fotógrafos que ilustran monumentos como la fuente de Top hané, Santa Sofía, la mezquita Ahmedieh, Tophanna, el cementerio de Scutari y la tumba del Sultán Suleiman. Destacan algunas de temática arqueológica como el relieve de Teodosio de la base del obelisco egipcio del anfiteatro de Constantinopla. El Museo Arqueológico Nacional conserva también dos vistas del hipódromo de Constantinopla de Robertson, adquiridas por su primer director, P. F. Monlau (González Reyero, 2004b; 2004c). Por sus características, y como tantas otras vistas de esta época, puede caracterizarse como una concesión a lo pintoresco, como una escena de género con un pretexto arqueológico (Aubenas, 1999, 37).

IV.2. La incorporación de la fotografía en los estudios arqueológicos británicos

La aplicación de la fotografía a la arqueología que se practicaba en Gran Bretaña fue notablemente temprana. La década de 1860, antes de que se pusiesen a punto métodos de edición que facilitaban y abarataban la edición fotográfica, contempló una auténtica “explosión” de este tipo de ilustración en la edición impresa (Hamber, 2003, 215).

Especialmente interesante por sus connotaciones hacia la ciencia española es la labor que, durante los años centrales del s.XIX, comenzó a desarrollar el *South Kensington Museum* de Londres¹¹ y en la que tuvo un papel central la figura de John Charles Robinson (1824-1913).

Durante la segunda mitad del los años 60 del s.XIX el Museo londinense emprendió una numéricamente importante compra de fotografías. La utilización por parte de Robinson de esta técnica puede remontarse a 1856, cuando publicó su *Catalogue of the Soulagés Collection*, que contenía 10 positivos en albúmina. En 1862 publicó el Catálogo de la escultura italiana del *South Kensington Museum*, ilustrado con grabados que, se especificaba, provenían de fotografías (Hamber, 2003, 220). Por otra parte, existen evidencias de que, ya en 1859, Robinson estaba involucrado en lo que pretendía ser una serie de arte con ilustraciones fotográficas. La *National Art Library* del *Victoria and Albert Museum* conserva un ejemplar del *Museum of Art, South Kensington: Photographic Illustrations of Works in various Sections of the Collection* en el que se especifica cómo las 49 fotografías habían sido “selected by J. C. Robinson” y fotografiadas “by Thruston Thompson”¹². Esta tentativa del *Museum of Art* se publicaba bajo los auspicios del *Department of Science and Art* y debía completarse mediante doce entregas. No se ha localizado ninguna más, por lo que se piensa que el proyecto no progresó (Hamber, 2003, 230).

Las repercusiones que tendrían estas pioneras aplicaciones de la fotografía para la ciencia española se pueden valorar si consideramos la estancia que D. Pascual Gayangos había realizado en dicha institución del *South Kensington Museum*. La relación familiar del erudito sevillano con J. F. Riaño debió ser fundamental para la concepción que observamos éste último tuvo respecto a la fotografía y que se plasmó en su empeño personal por sacar adelante un proyecto de la talla del *Catálogo Monumental de España*¹³.

El caso de Ohnefalsch-Richter y de las excavaciones de Chipre resulta, creemos, ilustrativo de la formación de muchos de los primeros arqueólogos que incluyeron la fotografía en sus investigaciones. Sus trabajos, realizados junto a Dümmler y Myres supusieron, en 1882, el comienzo de una exploración arqueológica seria de la isla de Chipre (Gran-Aymerich, 1998, 184). Estas aportaciones permitieron plantearse aspectos interesantes como, por ejemplo, las relaciones de Chipre con la civilización micénica y la costa sirio-palestina.

Reinach relataba, desde la *Revue Archéologique*, cómo Ohnefalsch-Richter no se había formado como un arqueólogo de profesión, sino que su dedicación se debía al azar. De 1869 a 1872 había estudia-

¹¹ Precedente, como se sabe, del actual *Victoria and Albert museum*.

¹² *Victoria & Albert Museum*, NAL, VA 1859.0003 (X.200 old cat.no.).

¹³ Al que nos referimos especialmente en los Capítulos V y VI.

do ciencias naturales en la universidad de La Haya. Durante los seis años siguientes se dedicó a recorrer Alemania e Italia, aplicándose en el aprendizaje de la pintura y de la fotografía, prefiriendo finalmente ésta última. Así, sabemos que, en 1877, pensaba fijar su residencia en Italia y publicar una gran obra ilustrada sobre la Italia arqueológica y pintoresca (Reinach, 1885, 169), un proyecto muy del gusto de la época.

El comienzo de su estancia en Chipre se debió a su trabajo como corresponsal de varias revistas. Llegado a Larnaka, comenzó a pintar y fotografiar. La cancillería alemana recomendó entonces a las autoridades inglesas —concretamente a Ch. T. Newton— que podía prestar servicios a la arqueología (Reinach, 1885, 170). Así, cuando en octubre de 1880 el Museo Británico encargó a Newton excavar cerca de Larnaka, Ritcher decidió incorporarse a los trabajos arqueológicos¹⁴. Poco después, y ante la falta de fondos para el trabajo de Richter, éste se decidió a cambiar una vez más de ocupación (Reinach, 1885, 170).

Durante su actividad como fotógrafo de arqueología, Ohnefalsch-Richter envió informes sobre las excavaciones. Destacable para la época resulta cómo, según publicó después Reinach, estos informes siempre estuvieron “acompañados de numerosas fotografías” (Reinach, 1885, 172). Observamos una vez más cómo, también en este caso, se produjo una diferencia fundamental entre la documentación generada y la que finalmente se publicó. Así, Reinach explicó cómo estos informes eran muy amplios para ser reproducidos íntegramente, por lo que debían acortarse. En cualquier caso, resulta notable este uso de la fotografía por parte de un no arqueólogo, que finalmente contribuyó a conformar un modelo de informes de excavaciones con la fotografía como complemento indispensable.

Charles T. Newton (1816-1894) fue conservador de las Antigüedades griegas y romanas del *British Museum* de 1861 a 1886 y, sin duda, una de las personalidades británicas más importantes en la arqueología oriental del s.XIX. Newton llevó a cabo las excavaciones de Halicarnaso así como otras en Cnide y Dydimos entre 1856 y 1859. Como resultado de estos trabajos, el museo londinense vio incrementar considerablemente sus colecciones.

La historia de las excavaciones en Halicarnaso comenzó en 1844 cuando Sir Stratford Canning, embajador británico, negoció la adquisición de ciertas esculturas procedentes del mausoleo. En efecto, durante la construcción, en el s.XV, del castillo de los caballeros de San Juan, se reaprovecharon numerosos fragmentos antiguos en los muros de este castillo. En 1846 obtuvo también el friso de las amazonas para el *British Museum* (Gran-Aymerich, 1998, 179).

Por su parte, Newton había viajado a Grecia y Turquía, documentando numerosas inscripciones y consiguiendo diferentes tipos de antigüedades para el museo británico. En 1854 llegó a Bodrum (Halicarnaso) donde percibió, en diferentes puntos de la fortaleza, leones esculpidos de una factura que parecía griega. Identificó estos leones como pertenecientes al Mausoleo del antiguo Halicarnaso y se determinó a adquirirlos para el Museo Británico. En 1855, de vuelta a Bodrum, Newton hizo algunos sondeos decidido a encontrar el mausoleo y a excavar Cnide, conocida por los numerosos datos que de ella habían reseñado los viajeros de la *Dilettanti Society* (Gran-Aymerich, 2001, 485).

¹⁴ A este encargo le seguirían otros, en 1881, respecto a la exploración de Salamis y otros puntos de la isla.



90-. Vista general del *British Museum*, Londres. [© *British Museum*, Foto S. González Reyero. 2003].

La búsqueda del mausoleo llegó a buen término en 1856, después de que Newton hubiese reclamado un equipo en el que destacamos un fotógrafo que Newton había pedido. Newton introdujo, a partir de entonces, la fotografía como una práctica más de sus investigaciones arqueológicas. Con este equipo, el investigador británico desembarcó en Esmirna en 1856. Después de algunas exploraciones sin resultado, los primeros trabajos sobre la posición indicada por Murdoch Smith resultaron ser muy fructuosos, descubriéndose rápidamente abundantes fragmentos de esculturas y de arquitectura.

En la publicación resultante, *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus & Branchidae* (Newton, 1862) el autor reprodujo mediante litografías buena parte de las tomas fotográficas obtenidas en el transcurso de los trabajos. Gracias al abundante y excelente aparato gráfico desplegado en esta obra podemos apreciar la utilización dada a la fotografía. En este sentido, Newton reprodujo, a partir de fotografías, importantes piezas importantes provenientes del mausoleo como los frisos y los leones escultóricos (“Lions heads from the cymatium of Mausoleum”, lám. XXX). También podemos señalar una muy temprana vista del desarrollo de la excavación de Hadji Captan, reproducida mediante por litografía a partir de una fotografía (Newton, 1862, lám. XXXVIII.B).

El dibujo adoptó en la obra técnicas prestadas de la arquitectura. Aplicado al estudio del Mausoleo de Halicarnaso, el dibujo sirvió para proporcionar reconstrucciones del edificio (lám. XIX), secciones y alzados (láms. XVI, XVII, XXI-XXVIII). También fueron abundantes los dibujos de diversos elementos arquitectónicos descubiertos, como molduras y pilares. En la reproducción de objetos destaca el reparto observado entre la fotografía y el dibujo. Así, se litografiaron una selección de los dibujos de terracotas de *Cnidus* (lám. XLVI-XLVII). Sin embargo, cuando los clichés fotográficos se destinaron a las obras escultóricas de gran tamaño, como la escultura de Demeter del *temenos* de esta diosa en *Cnidus* (lám. LV) se prefería la reproducción a partir de fotografía. En el caso de la diosa de *Cnidus* la litografía final indicaba cómo se había realizado “from a photograph” (Newton, 1862, lám. LV).

Newton emprendió, en 1859, varios trabajos arqueológicos que le hicieron descubrir, en *Dydimes*, las esculturas de la vía sagrada que conducía al templo de Apolo. Las hizo fotografiar y esco-



91-. Vista del patio cubierto del Museo Británico. [© *British Museum*, Londres. Foto S. González Reyero. 2003].

gió doce para embarcarlas rumbo al Museo Británico. Al reproducir estas esculturas sedentes de la vía sagrada, Newton recurrió de nuevo a la fotografía. Así, insistió primero en la situación de estas esculturas, mediante una reproducción, en su contexto original de hallazgo. En efecto, en “View of statues on sacred way of Branchidae” (Newton, 1862, lám. LXXIV) las esculturas aparecían todavía *in situ* delimitando la vía sacra. Sin embargo, resulta curioso cómo parece que para esta fotografía las esculturas se habían “recolocado”. Es posible que, como sucedió en otras ocasiones, el arqueólogo tomara esta decisión para obtener un registro fotográfico que pareciera más fiable, ilustrando el lugar original del hallazgo y la disposición de las esculturas. Así, en la litografía que finalmente se publicó se indicaba, su procedencia “from a photograph”, lo que parecía hacer más verosímil lo allí ilustrado. La siguiente lámina (Newton, 1862, lám. LXXV) reproducía las mismas esculturas ya fuera de su contexto “originario” y, esta vez, a partir de un dibujo.

El conservador del museo británico parece haber percibido, desde un momento muy temprano, la idoneidad del registro fotográfico para sus investigaciones. Esta concepción es apreciable también cuando observamos cómo Newton se preocupó por indicar las litografías que tenían un origen fotográfico. En efecto, aunque las fotografías sólo podían reproducirse a través de medios como la litografía, al autor le parecía importante hacer constar cuando la procedencia era fotográfica. Con sus descubrimientos, Newton enriqueció notablemente las colecciones del museo Británico y reveló parcelas o etapas del arte antiguo ignoradas con anterioridad (Gran-Aymerich, 2001, 488). Las investigaciones británicas en Asia Menor continuaron tras él con, entre otros, las excavaciones del arquitecto J. T. Wood en el Artemision de Éfeso.

El recurso a la fotografía desde los ámbitos científicos parece haber sido importante ya desde los años 70 del s.XX. Resulta destacable, en este sentido, el testimonio de J. Ch. Robinson quien, en su catálogo sobre los dibujos de Miguel Ángel y Rafael señalaba: “But the invention of photography

has in our time effected an entire revolution: the drawings of the ancient masters may now be multiplied virtually without limit: and thus, what was before a practical impossibility, namely, the actual comparison of the numerous dispersed drawings of any particular master, has become quite practicable” (Robinson, 1870). Sus declaraciones, en esta fecha tan temprana, testimonian la amplia concepción existente sobre su utilidad.

La fotografía conllevó también una nueva manera de acercamiento y mirada hacia las manifestaciones artísticas. Indicios de este cambio lo encontramos, por ejemplo, en el catálogo de la *National Gallery* de Londres publicado en 1872. En *A Selection of Pictures by the Old Masters Photographed by Signor L. Caldesi with Descriptive and Historical Notices*, Ralph N. Wornum advertía cómo observar y apreciar la fotografía requería un cierto entrenamiento o costumbre, “a more educated taste”. El investigador percibía ya el cambio en las estructuras de percepción visual, las diferencias que había introducido el registro fotográfico.

Las nuevas aplicaciones de la fotografía abrían grandes posibilidades para la arqueología. En 1865 C. P. Smith fue el primero en utilizar la luz del flash de magnesio para iluminar, y poder fotografiar, el interior de las cámaras de la Gran Pirámide (Dorrell, 1989, 6). A partir de los años finales del s.XIX comenzó también la práctica de la fotografía aérea, donde los británicos fueron pioneros. Aunque este tipo de fotografía ya se había practicado, desde globos, al menos desde la década de los años 80, su desarrollo en arqueología tuvo lugar a partir de los años inmediatamente anteriores a la Primera Guerra Mundial. El desarrollo de las posibilidades que brindaba la fotografía aérea en la interpretación de las huellas de yacimientos se debe, en gran parte, al trabajo desarrollado por O. G. S. Crawford en Wessex (Dorrell, 1989, 7).

Con el egiptólogo británico William M. Flinders Petrie (1853-1942) se abrió una nueva era de la arqueología británica en Egipto y el Oriente Próximo. Después de sus contactos con Amelia Edwards y la *Egyptian Exploration Fund* Petrie emprendió las excavaciones en Tanis, donde llegó en 1883. Entre 1884 y 1886 descubrió el lugar de Naucratis, centro del comercio griego en Egipto y que había sido hasta entonces buscado en vano por los egiptólogos (Gran-Aymerich, 2001, 524). Fue durante la excavación de este yacimiento cuando Petrie desarrolló la exploración estratigráfica de los restos, innovación determinante en la historia de la arqueología.

A lo largo de 42 años de arqueología de campo, Petrie excavó intensamente, en una de las labores arqueológicas más destacadas del s.XIX y XX. Además de esta fecunda labor, Petrie resulta fundamental por las innovaciones metodológicas y teóricas que introdujo en la arqueología de su época. A lo largo de su actividad prestó una especial atención al desarrollo de una excavación estratigráfica. Esta aproximación era inconcebible sin aspectos, relativamente novedosos en su época, como dibujos metódicos de lo descubierto o el estudio tipológico de los restos. En sus trabajos se puede apreciar su aceptación y uso del principio de la datación mediante la cerámica que habían establecido A. Conze y A. Furtwängler. Incluso aplicó estos principios a otros tipos cerámicos.

El arqueólogo británico fue igualmente el primero en clasificar la cerámica egipcia dentro de una secuencia cronológica (Gran-Aymerich, 2001, 525). También aceptó la teoría argumentada por

O. Montelius respecto al *cross dating* o cronología comparada. Gracias a la adopción de este método, Petrie pudo establecer sincronías cronológicas entre Grecia y Egipto de trascendencia fundamental para la prehistoria y protohistoria de todo el Mediterráneo. En efecto, en 1890 encontró una tumba en Gurob, en Egipto, donde la cerámica micénica compartía el mismo contexto que varios objetos del final de la XVIII dinastía y que un tipo de cerámica, todavía desconocida en Grecia, que Petrie denominó "egea o protoegea". Poco tiempo después registró la misma cerámica en el yacimiento de Kahun, asociada esta vez a restos de la XII dinastía (Petrie, 1890). En 1891, con intención de clarificar la datación de estos yacimientos egipcios, Petrie viajó a Micenas (Gran-Aymerich, 1998, 278), donde pudo identificar ejemplos de influencia egipcia y de objetos egipcios importados que se remontaban a la XVIII dinastía.

De esta forma, el arqueólogo había establecido sincronías entre dos zonas cuyas culturas materiales no se habían podido relacionar, cronológicamente, hasta la fecha. La primera conexión o coetaneidad la estableció entre los objetos "egeos o protoegeos" y la XII dinastía egipcia. Asimismo estableció la contemporaneidad de la cultura micénica y la XVIII dinastía egipcia. Como conclusión Petrie argumentó que la civilización egea se remontaba al 2500 a.C. y que su duración se prolongaba hasta el 1500-1000 a.C. Por otra parte, la cronología de la civilización micénica se estableció gracias a las excavaciones llevadas a cabo por el museo Británico en Chipre, donde se encontraron objetos de las XVIII y XIX dinastías egipcias. La adopción de esta cronología por parte del arqueólogo británico tuvo significativas consecuencias para la arqueología del mediterráneo. Así, por ejemplo, permitía determinar los límites cronológicos de la civilización micénica.

En 1890 Petrie emprendió trabajos en Palestina invitado por la *Palestine Exploration Fund*. Sus actividades en esta zona permitieron percibir con mayor claridad la potencialidad arqueológica que presentaba (Bahn (1996, 164). Petrie eligió Tell el-Hesi donde reconoció la superposición de once asentamientos que dató gracias a su comparación con la secuencia cerámica establecida para Egipto. La datación a la que se llegaba abarcaba desde el 1670 al 450 BC. Aplicaba, así, los principios metodológicos y las secuencias de datación desarrolladas con anterioridad en Egipto (Bahn, 1996, 164).

En el-Hesi Petrie desarrolló una excavación estratigráfica del tell. También se convirtió en uno de los primeros arqueólogos de Oriente Próximo en dibujar secciones de la estratigrafía de un yacimiento y en relacionar sus descubrimientos a cada una de esas capas. De esta forma, agrupando artefactos, particularmente cerámica, dio una dimensión cronológica a la arqueología de Palestina y sentó las bases de todo el trabajo futuro (Bahn, 1996, 164).

El británico fue, en este sentido, uno de los primeros arqueólogos que llevó a cabo una arqueología científica en el sentido moderno del término. Enunció, además, los métodos y principios que había ido definiendo en el transcurso de sus trabajos, como en la conferencia publicada en 1892 por la *Palestine Exploration Fund*. Las conclusiones aportadas por el investigador constituyen además una buena muestra de la evolución de las explicaciones respecto al cambio cultural que se operó en la época. Petrie fue uno de los investigadores que contribuyeron a ofrecer explicaciones de tipo difusionista para los cambios que observaba en las culturas del mediterráneo oriental. Ofreciendo alternativas diferentes a las teorías evolucionistas, Petrie explicaba la fecha tardía del desarrollo prehistórico de

Egipto recurriendo a cambios culturales provocados por migraciones de masas o por la llegada de pequeños grupos que traerían cambios (Petrie, 1939). Tras la llegada de poblaciones diferentes debía haberse producido una mezcla cultural y biológica con la población local. El arqueólogo no veía posibilidad de un cambio culturalmente significativo sin estar acompañado de un cambio biológico es decir, de un grupo étnicamente diferente (Trigger, 1989, 154).

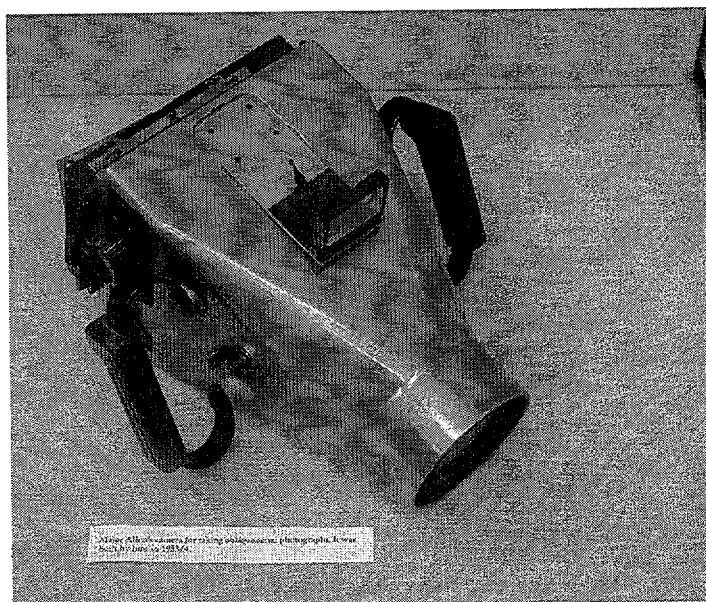
En todos estos trabajos W. F. Petrie desarrolló una utilización ejemplar de la fotografía. Sobre todo mencionaremos brevemente el que llegase a dedicarle un capítulo de su obra *Methods and aims in archaeology* (Petrie, 1904). La importancia de la fotografía en la investigación arqueológica suponía, para el citado investigador, instruir sobre su correcta utilización así como de las ventajas que los diferentes aparatos y técnicas conllevaban para el arqueólogo.

Algunas de las indicaciones de Petrie nos permiten caracterizar los estudios arqueológicos de la época así como su opinión al respecto. Así, cuando declaró, en el prefacio de la citada obra, “la arqueología se siente aún más atraída por las cosas bellas en vez de por el verdadero conocimiento” podemos entender cómo Petrie se revelaba contra la tradición, todavía imperante, que tenía en los bellos objetos su principal tema de estudio.

Según se ha indicado, las investigaciones de la arqueología se adecuaron a la predominante idea de progreso de buena parte del s.XIX (Trigger, 1989). Se confiaba en sus efectos y se creía que la humanidad avanzaba siempre de una forma uniforme, sin altibajos ni retrocesos. Buena parte de los arqueólogos e historiadores se aproximaron a las culturas del pasado con la intención de estructurar una evolución que explicara cómo se había llegado a la civilización actual. De acuerdo con esta mentalidad, Petrie definió la arqueología como “el conocimiento de cómo el hombre ha adquirido su posición actual y su poder” (Petrie, 1904, 8). Este posicionamiento, no exento de un cierto optimismo, comenzó a variar a partir de la década de 1880, cuando se empezó a vislumbrar algunos de los efectos negativos de ese progreso. Por otra parte, Petrie dejaba claro cuál era el papel que confería a la cerámica dentro de los estudios arqueológicos: “La cerámica es la fuente más importante para el arqueólogo. Por la variedad de formas y de acabados, por la decoración, por su rápido cambio, por su incomparable abundancia, es el material de estudio más importante y constituye el alfabeto esencial de la arqueología en cualquier tierra” (Petrie, 1904, 15). El arqueólogo británico defendía, así, la concepción de la cerámica como fósil director para datar las diferentes fases de los yacimientos arqueológicos. Disponer de un amplio registro cerámico permitía igualmente adentrarse en la definición de estilos.

Para Petrie, las fotografías eran “esenciales para todo interés artístico y para expresar las formas con volumen” (Petrie, 1904, 73). En los estudios arqueológicos se debían publicar, pues, tanto fotografías como dibujos “in order to guarantee the accuracy of the drawing, which is the more useful edition for most purposes” (Petrie, 1904, 73). En esta afirmación observamos cómo la fotografía se concebía, una vez más, como la prueba que garantizaba la exactitud del dibujo. Era, pues especialmente válida ante los posibles problemas o dudas planteados por una teoría o hipótesis. Fuera de estas discusiones, a la mayoría de las personas les bastaría el dibujo. En este planteamiento de Petrie el dibujo parece bastar para los estudios científicos, debiéndose publicar la fotografía como una especie de garantía de que el investigador había elaborado correctamente sus teorías.

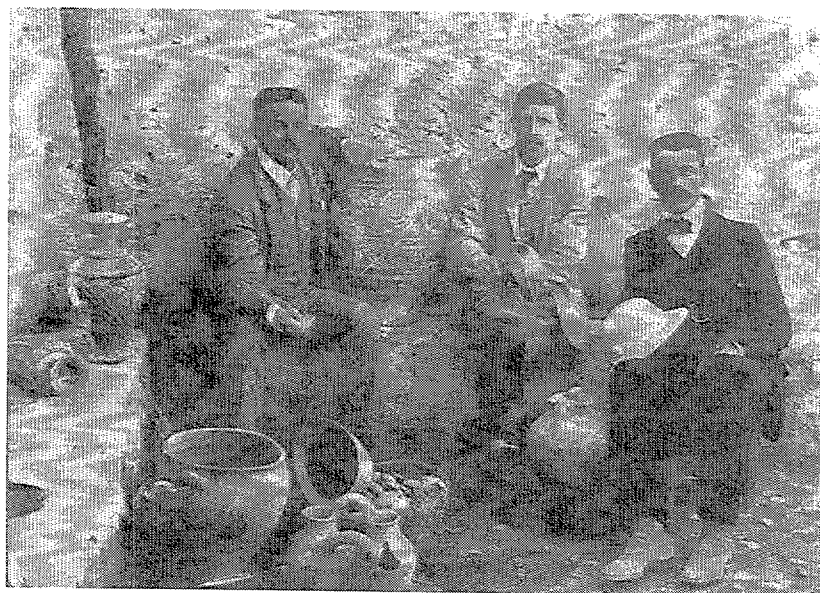
92-. Cámara para fotografía aérea
construida por el Mayor Allen. 1933-
34. [© Ashmolean Museum, Oxford.
Foto S. González Reyero. 2003].



El británico proporcionó también algunos consejos prácticos en cuanto al tipo de material que el arqueólogo debía poseer y utilizar en el registro fotográfico de las piezas. Así, Petrie declaraba cómo era “undesirable to have a compact camera as steadiness and convenience in use are sacrificed for lightness and slightness, which are no object in a fixed camp. And old-fashioned bulky camera is better for stationary work” (Petrie, 1904, 73). Gracias a sus consejos podemos conocer, incluso cuál era el material fotográfico que utilizó personalmente “I have long used a tin-plate camera with plain draw-body in two pieces; the benefit when enlarged photographs are needed is found by taking it apart, and inserting a card tube, made up when wanted to any length required for enlargement”.

La variedad de consejos técnicos que Petrie proporcionó en esta obra nos hace pensar que, probablemente, el autor inglés no encontraba, entre las publicaciones de muchos de sus colegas, la calidad fotográfica que deseaba. En este sentido ofrecía una explicación bastante extensa de los tipos de objetivos a utilizar, el tamaño más adecuado para los negativos, las aperturas de diafragma idóneas para los diferentes objetos fotografiados, la disposición y colocación de los objetos ante la fotografía, etc.

También encontramos cómo Petrie atribuía una importancia fundamental a la iluminación; “el elemento más importante en la fotografía”. Cuando no se necesitaba una dirección en especial el autor recomendaba adaptarse a la regla general de situar la luz en la parte superior izquierda (Petrie, 1904, 77). Entre los consejos obtenidos de su propia experiencia destacan los referentes al revelado. Así, declaró cómo “for quick drying, films may with care be stood inside a fender before a fire, and finished over a lamp chimney. I have thus dried them in about twenty minutes” (Petrie, 1904, 77). Analizaba, también, cómo debía disponerse la fotografía en la publicación. Como norma general, el material arqueológico debía quedar clasificado de acuerdo con su naturaleza: vistas más o menos generales, planos, esculturas, objetos de menor tamaño, cerámica, etc. Resultaba fundamental tener en cuenta que los objetos que iban a compararse se colocasen juntos (Petrie, 1904, 115). En este sentido, Petrie declaraba la conveniencia de usar láminas de dos páginas que permitiesen observar un tipo de material de una sola vez.



93-. Sir Arthur Evans, con Duncan Mackenzie y el arquitecto Theodore Fyfe, en Knossos, posando ante materiales minoicos. [© Ashmolean Museum, Oxford. Foto S. González Reyero. 2003].

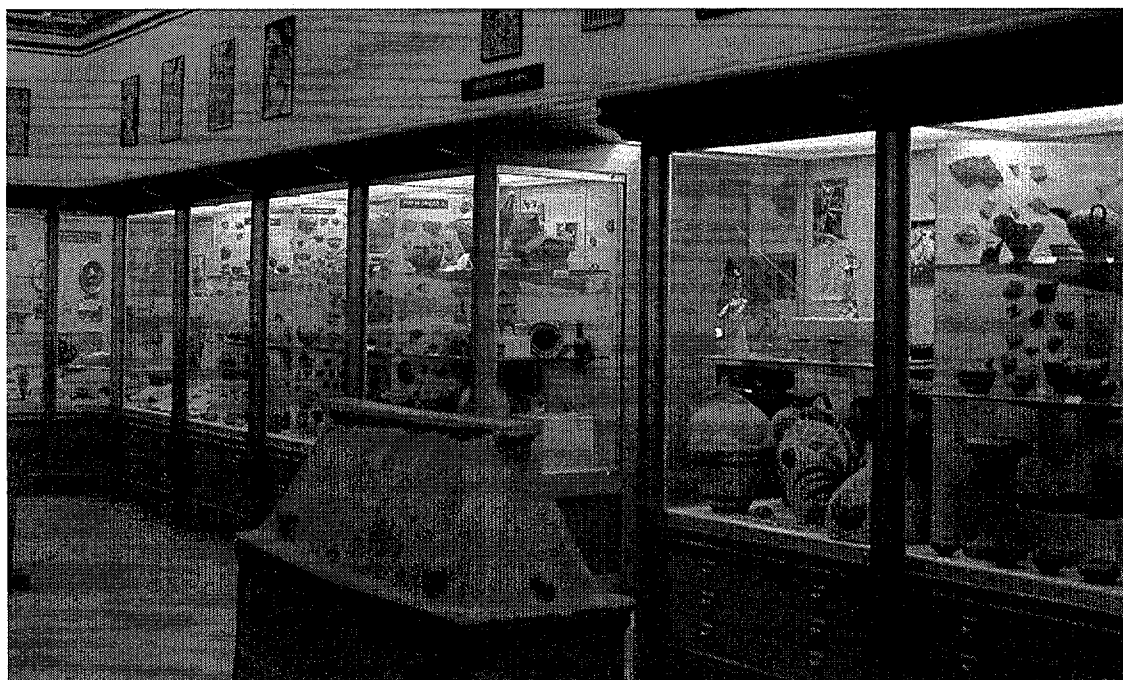
Las láminas eran, en efecto, el material más utilizado, en opinión de Petrie, para la comparación y la elaboración de una opinión sobre cualquier tema. El investigador debía conseguir que fuesen, en lo posible, “self-contained and self-explanatory” (Petrie, 1904, 116). Estos comentarios remiten a un método comparatista en el que, lógicamente, la disposición de las láminas resultaba fundamental.

Tanto en Palestina como en Egipto Petrie contribuyó de una manera importante a la formación, según sus métodos novedosos, de futuros arqueólogos británicos de la talla de H. Carter, A. Gardner –futuro director de la Escuela Inglesa de Arqueología de Atenas, Gertrude Caton Thompson, sir Mortimer Wheeler y K. Kenyon (Gran-Aymerich, 2001, 525). Sus ideas –y su concepción de la arqueología– pasaron, de esta forma, a la formación de algunos de los arqueólogos más significativos y con una actividad más importante del s.XX.

Sir Arthur Evans conoció bien y utilizó la fotografía en sus conocidas investigaciones. Hijo del prehistoriador John Evans y heredero de una rica familia británica, Evans se formó en Oxford y comenzó una carrera orientada al periodismo. Posteriormente desempeñó el cargo de corresponsal del *Manchester Guardian's* en Bosnia y Croacia. Allí pudo estudiar las antigüedades de los Balcanes y, a su vuelta, se convirtió en conservador del museo Ashmolean de Oxford, puesto que desempeñó de 1884 a 1908 (Farnoux, 1993, 38).

La isla mediterránea de Creta constituía, a principios del s.XX, un territorio que había sido objeto de una escasa exploración arqueológica. Una de las causas principales era, sin duda, el dominio otomano que finalizó, tan sólo, en 1898. Antes que Sir Arthur Evans otros investigadores como Schliemann fueron conscientes del potencial del lugar del palacio de Knossos, pero fallaron en la compra de la tierra necesaria para el comienzo de los trabajos (Bahn, 1996, 146).

Durante sus numerosos viajes, Evans observó la abundancia de vestigios prehistóricos que se podían datar en la época micénica. A partir de este momento, fue comprendiendo la idoneidad y los importantes datos que podía suponer la excavación de un lugar como Knossos. Estas conclusiones se



94-. Sala de Cultura Minoica en el *Ashmolean Museum* de Oxford. [© *Ashmolean Museum*, Oxford. Foto S. González Reyero. 2003].

publicaron en dos artículos aparecidos en 1894 y 1897, en los que argumentaba la existencia de dos escrituras anteriores a Homero, una jeroglífica y otra lineal. Esta opinión dejaba vislumbrar la posibilidad de una antigua civilización mediterránea, diferente tanto de la egipcia como de las de Oriente Próximo. Conocer y estructurar esta cultura era, en su opinión, uno de los motivos urgentes para llevar a cabo excavaciones intensivas en Creta.

A partir de 1900 Evans emprendió la excavación de Knossos donde documentó, en seis años, las ruinas de un gran palacio de unos trece mil metros cuadrados¹⁵. La documentación del proceso de trabajo de la excavación de Evans se debe en gran parte a la inclusión en el equipo de D. Mackenzie, quien había excavado en Phylakopi en Melos y que supervisó las excavaciones de Knossos. Sus cuadernos y notas de la excavación siguen siendo un modelo de precisión en la época (Farnoux, 1993, 42). Evans también contó en su equipo con la inestimable ayuda de T. Fyfe, arquitecto de la Escuela inglesa de Atenas encargado de acometer los dibujos, planos y secciones del yacimiento y del artista suizo Ch. Doll, que realizó los dibujos y restauraciones de los frescos.

Los archivos de la excavación se han considerado recientemente como ejemplares, al contrario de lo que se había declarado con anterioridad (Farnoux, 1993, 42). El propio Evans y Mackenzie realizaron los diarios de excavación, los croquis, secciones y las numerosas fotografías que documentaron el proceso de excavación. Además de esta cuidada documentación se ha destacado la visión científica

¹⁵ Durante sus trabajos exploró igualmente una vía micénica a lo largo de más de 230 metros, así como el pequeño palacio, una necrópolis y algunas casas. Los trabajos británicos en Creta abarcaron también la exploración dirigida por Hogarth, director de la Escuela inglesa de Atenas, de una parte de la ciudad minoica correspondiente al palacio de Knossos en la contemporánea Gypsades (Farnoux, 1993, 40).

con que realizaron las actuaciones. El equipo excavó con una concepción estratigráfica. Con todas sus imperfecciones, la excavación de Knossos constituyó un antes y un después en la historia de las investigaciones en Grecia.

Evans no era, en el momento de comenzar los trabajos, un arqueólogo experimentado, pero tuvo el acierto de incluir en su equipo al escocés D. Mackenzie. Así, mientras que Evans anotaba en su cuaderno numerosas descripciones y dibujos de objetos con la mención de su procedencia, Mackenzie registraba con precisión la progresión de los trabajos y los detalles estratigráficos.

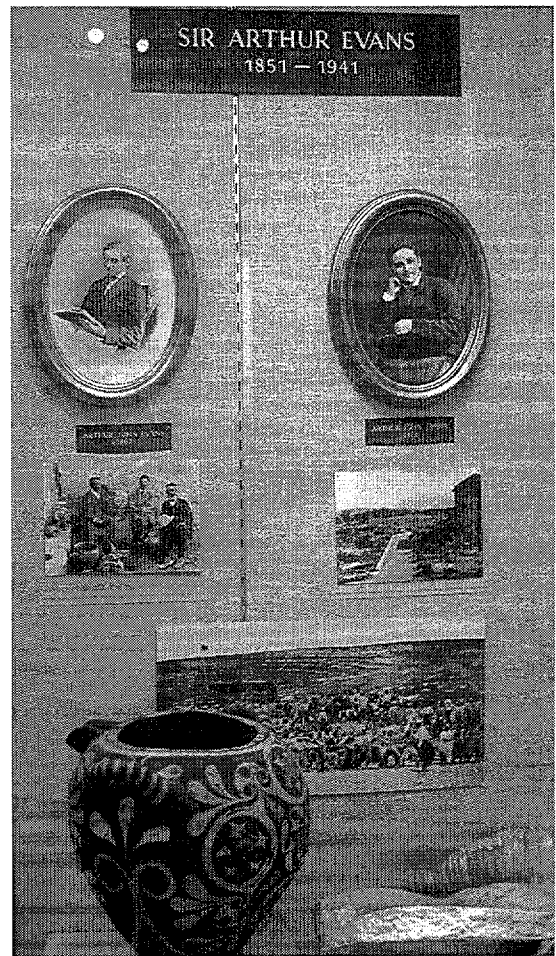
Durante los largos años de excavación Evans publicó numerosos artículos en *The Annual of the British School at Athens* en los que daba cuenta de los avances de sus excavaciones en Knossos. Sus ilustraciones fotográficas destacaban por su óptima iluminación y unos encuadres cuidadosamente elegidos. Según ha señalado Ph. Foliot (1986, 156) es probable que el mismo A. Evans hiciera estas fotografías.

El resultado global de las excavaciones se publicó entre 1921 y 1936 con el título *The Palace of Minos*, donde Evans expuso su concepción de la civilización minoica. En la obra destaca su voluntad global, dentro de una tradición propia de la época. Abarcaba, pues, todos los aspectos de la civilización minoica, desde las inscripciones, la cerámica, la cronología, etc. Mencionaba también lo descubierto en otras excavaciones de la isla como Malia. La integración del mundo minoico en el Mediterráneo de su época quedaba asegurada mediante continuas referencias a Egipto, Malta e Italia.

Los volúmenes estuvieron abundantemente ilustrados mediante dibujos y fotografías, destacando los croquis, planos y acuarelas. La amplitud de la obra sorprende aún hoy y constituyó sin duda un esfuerzo considerable de edición. Sobre todo hay que tener en cuenta el carácter fuertemente personal del proyecto y el hecho de que Evans mostró a menudo ser un autor difícil, que reescribía sus textos y exigía un número elevado de ilustraciones a lo largo de la exposición. Como consecuencia de esto, el precio de las correcciones superó en la obra el de la composición (Farnoux, 1993, 68).

S. Reinach escribió, en la *Revue Archéologique*, una reseña sobre la obra de Evans en la que destacaba la riqueza del volumen y su valor para las mejores bibliotecas (Reinach, 1922, 178). Reinach se refirió en su reseña a la difusión “de documentos novedosos” que suponía la obra. En ella se incluían “muy bien reproducidos, entre otros, la pintura del recolector de azafrán (p. 264) y la restitución dudosa, realizada por Gillieron, de las damas de azul (p. 545)” (Reinach, 1922, 178). El arqueólogo francés destacaba, pues, la calidad fotográfica de reproducción con que se concibió la obra a la vez que insinuaba la dudosa credibilidad de algunas de las restauraciones realizadas. La fotografía permitía observar los restos descubiertos, inéditos en el conocimiento arqueológico: “L’architecture de l’ancien palais, sa glyptique, sa céramique, son épigraphie, sont éclairées par tout un album d’inédits” (Reinach, 1922, 178).

La voluntad global de la obra también era valorada positivamente. Así, se destacaba cómo Evans no se había limitado a exponer sus propios descubrimientos, sino que lo que perseguía era, sobre todo, el estudio de una civilización, su reconstrucción histórica. Para ello establecía continuas comparaciones mediante la fotografía (Reinach, 1922, 178).



95-. Fotografías y materiales arqueológicos de las excavaciones de Sir Arthur Evans en Creta.
[© Ashmolean Museum, Oxford. Foto S. González Reyero. 2003].

Una de las consecuencias de esta monumental edición fue la considerable difusión de la civilización minoica. La micénica, dada a conocer con anterioridad, vio disminuida su importancia hasta el punto de no ser considerada más que una simple “colonia”. En este proceso, la brillante parte gráfica desplegada por Evans, las abundantes fotografías, la riqueza de las estructuras y de los objetos mostrados, desempeñaron sin duda un importante papel. Como decía Petrie, las láminas iban a ser el material utilizado para la comparación y construcción de una primera opinión sobre cualquier tema. Sin pretenderlo, Evans hizo disminuir el interés y quizás retrasar los estudios sobre la civilización micénica y el lineal B.

La obra de Sir Mortimer Wheeler resulta clave para comprender los cambios que tuvieron lugar en la disciplina arqueológica a mediados del s.XX. En estos momentos se produjo la aplicación de procedimientos de otras ciencias a los estudios arqueológicos. Ya en 1922 se había incorporado, por parte de arqueólogos británicos, la fotografía aérea con la finalidad de descubrir la presencia de construcciones antiguas. En efecto, sabemos que las ruinas de Samara en Mesopotamia se detectaron, según anunciaba J. D. Beazley en la *Geographical Magazine* de mayo de 1919, mediante esta técnica (Deonna, 1922, 86).

Formado, como Pitt Rivers, en la carrera militar, Wheeler llamó la atención sobre el hecho de que la excavación suponía la destrucción del yacimiento. Por lo tanto —insistía— se debía procurar una

adecuada y cuidadosa documentación de todos los restos encontrados, así como la rápida publicación de sus resultados. Incidió particularmente en la secuencia estratigráfica –reflejada principalmente mediante secciones dibujadas– como la clave para la datación e interpretación de la excavación (Bahn, 1996, 199).

Wheeler destacó, en sus trabajos, la subjetividad de la investigación arqueológica. En efecto, “como científicos, nuestra vida está fundada en la selección y en las decisiones”. El arqueólogo británico recordaba cómo “el tema principal de nuestra ciencia es el hombre y, siendo hombres nosotros mismos, nunca lo podemos objetivar. Nuestra ciencia es, de todas las ciencias, la más subjetiva y selectiva” (Wheeler, 1950, 122). Pese a ello desarrolló –y difundió notablemente– la idea de que la fotografía debía revelar todos los detalles de la excavación. Esto incluía secciones y estratigrafías meticulosamente limpias, características del trabajo de Wheeler y que su fotógrafo, M. B. Cookson, materializó durante su larga asociación (Cookson, 1954). Esta concepción, bajo otros objetivos, permanece inalterable en gran parte de la práctica arqueológica actual.

La obra del citado arqueólogo resultó clave por las mejoras metodológicas que introdujo, por su insistencia en la necesidad de llevar a cabo un registro detallado, que se basaba fundamentalmente en el dibujo y la fotografía. Wheeler propició también la incorporación global de gran multitud de técnicas auxiliares a la arqueología, que la fueron conformando como una ciencia tal y como la conocemos hoy.

J. D. Beazley fue también uno de los arqueólogos británicos que utilizó más recurrentemente y como herramienta de trabajo habitual el dibujo y la fotografía. Su experiencia con ambas técnicas fue reconocida, entre otras ocasiones, al ser elegido para exponer los principios que, en su opinión, debían regir la fotografía de los vasos griegos de los que era especialista. Su opinión fue publicada en las actas de uno de los congresos –Lyon, julio de 1956– celebrados dentro del proyecto del *Corpus Vasorum Antiquorum* y se unía al conjunto de normas que se querían hacer seguir para los diferentes países implicados en el proyecto. Creemos interesante incluir estas consideraciones de Beazley por dos motivos principales. Por una parte, constituyen una muestra de la madurez alcanzada, en esta mitad del s.XX, respecto a la fotografía de este tipo de materiales. La dilatada experiencia del británico en el campo había sugerido, sin duda, buena parte de las reflexiones que expresó en este artículo. Por otra parte, su inclusión dentro de las directrices del comité organizador del *Corpus Vasorum Antiquorum* indica implícitamente que, todavía en estos momentos, seguía siendo necesario insistir en cómo realizar el aparato gráfico necesario para el proyecto. Todavía se publicaban volúmenes del *Corpus* cuya parte gráfica no satisfacía las exigencias de ciertos investigadores o del comité organizador, que seguía así insistiendo en la manera de conseguir esas anheladas fotografías.

En este sentido Beazley llamó la atención sobre la necesidad de terminar, definitivamente, con “la bárbara costumbre de recortar las fotografías”, ya que proporcionaba una idea falsa de las formas y hacía el estudio de los mismos mucho más difícil” (Beazley, 1957, 23). Todavía peor resultaban, en su opinión, los retoques del contorno del vaso. Esta práctica se había detectado, entre otras obras, en el segundo fascículo del *Corpus* de Florencia. Una de las razones importantes por las que se recurría a estos retoques era para evitar los reflejos que surgían en la fotografía de la cerámica griega con barniz negro. Ante este

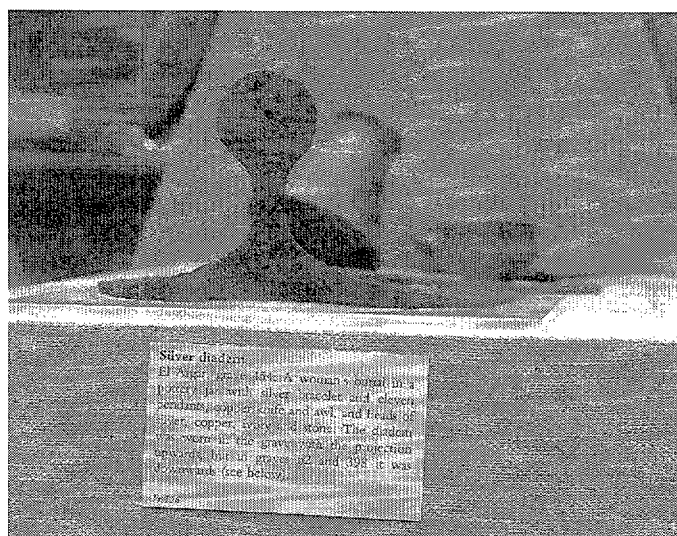
problema, Beazley prefería obtener unas fotografías con reflejos: “la mayoría de los vasos son brillantes por naturaleza, nadie soñaría, al fotografiar una bola de billar, con poder suprimirle los reflejos. Lo que sí se debía procurar era relegar estos reflejos a las partes del vaso en las que no hubiese decoración para que el reflejo no se superpusiese a ésta. Pero, “si no se ha tomado esta precaución, hay que aceptar los reflejos y no intentar borrarlos” (Beazley, 1957, 23). Igualmente se declaraba contrario a otros hábitos de la época para disminuir estos reflejos como sumergir el vaso en cera, resina y otras sustancias que alteraban la apariencia original del acabado del vaso.

Antes de fotografiar un vaso el arqueólogo llamaba la atención sobre la necesidad de proceder a su limpieza y de suprimir, en lo posible, las restauraciones y los retoques pictóricos. Incluso se declaraba partidario, cuando no se podían suprimir estos añadidos de tiempos modernos, de no incluirlos en la fotografía (Beazley, 1957, 25). Así, si era imposible realizar la limpieza sistemática de una gran colección, era preferible publicar primero los vasos que ya estaban limpios y dejar los demás para después, cuando hubiese sido posible realizarles el tratamiento. Esta postura priorizaba la veracidad, pero también conllevaba el riesgo de no ofrecer una imagen completa de las colecciones e ignorar piezas con un importante significado cultural.

Especialmente significativo resulta observar cómo Beazley valoraba la fotografía del s.XIX respecto a la de su época. En su opinión, la fotografía moderna tendía a contrastar mucho los claros y oscuros, lo que había conllevado, en las reproducciones de cerámicas, importantes errores que no se producían en la fotografía antigua. En efecto, en el s.XIX se había logrado reproducir los numerosos trazos finos que resultaban de gran importancia en el estudio de la cerámica de figuras rojas. Estos trazos, de tonalidades amarillentas o marrones, se habían perdido en las reproducciones más modernas (Beazley, 1957, 25). Por tanto, en su opinión, el fotógrafo debía moderar la oposición entre los tonos más claros y los oscuros, cuidando el hacer diferenciables tanto los dibujos más finos como los más acentuados.

Beazley apuntaba además el tipo de tomas que era necesario efectuar para facilitar la comprensión y el estudio de las formas cerámicas. En este sentido señalaba la necesidad de proporcionar, de cada vaso, al menos una fotografía del perfil, puesto que no se podía estudiar, por ejemplo, la forma de un *kilix*, o compararla con la de otras, si se disponía tan sólo de una imagen “pintoresca”. También se declaró contrario a la costumbre de fotografiar los vasos desde arriba. Al dar una equivocada idea de su proporción, estas tomas dificultaban o equivocaban los estudios que tomaban como base fundamental esas imágenes. En vez de esto, el arqueólogo recomendaba que las vistas de las bocas u otras partes del vaso se recogiesen siempre en fotografías de detalle. La vista general no debía modificarse por estos detalles, sino que debía proporcionar una buena imagen del conjunto de la pieza.

Además de las usuales vistas frontales, Beazley señaló la necesidad de fotografiar también la parte posterior del vaso. Aunque podía tratarse, en el caso de la cerámica pintada griega, de un trabajo iconográfico de peor calidad o apresurado, su valor podía ser inestimable a la hora de determinar el pintor. En este sentido, “publicar” un vaso no podía reducirse a proporcionar de él una representación de la parte frontal. Tampoco se podía indicar en el texto aspectos como que la parte posterior era del mismo pintor; el lector tenía que poder verificar por sí mismo estas evidencias sobre la exacta imagen



96-. Diadema argárica del *Ashmolean Museum*, Oxford. [© *Ashmolean Museum*, Oxford. Foto S. González Reyero. 2003].

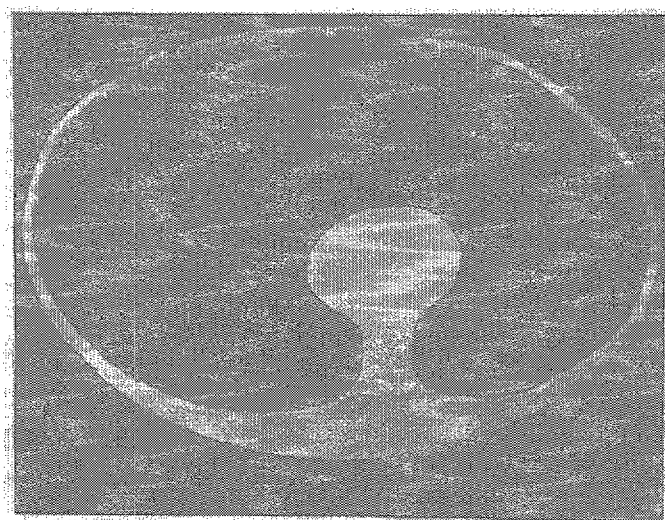


Fig. 119. --Diadema de plata d'El Argar.
(*Ashmolean Museum*, Oxford) (1/2 aprox.)

97-. Diadema de El Argar (Almería), estudiada por P. Bosch Gimpera. Según Bosh Gimpera (1932, fig. 119).

fotográfica. También había que tener en cuenta cuando las imágenes sobre las dos caras del vaso giraban en torno al mismo argumento, formando una sola escena. En este caso había que intentar reflejar esta continuidad mediante la disposición de la lámina. La finalidad de las fotografías era, pues, poder avanzar en la explicación del sentido de la escena.

Beazley llamaba igualmente la atención sobre la importancia de que los fragmentos estuviesen correctamente orientados en la lámina. Se trataba, una vez más, de que el aparato gráfico nos proporcionase una idea lo más realista posible de la cerámica, sin alteraciones o modificaciones de ningún tipo. Para lograr esto, el autor recomendaba conservar, en las láminas dedicadas a una misma categoría –láminas de copas por ejemplo– una única escala. El mismo Beazley parece no haber cumplido este principio con anterioridad, en un fascículo dedicado a las colecciones de Oxford, ya que su intención era proporcionar, de cada objeto, la vista más amplia posible. El resultado fue que los objetos de pequeño tamaño se reprodujeron a una escala mayor que los objetos de mayor tamaño.

Estas indicaciones del arqueólogo inglés deben ser valoradas, creemos, en un momento en que todavía no se habían fijado ni existía un consenso sobre las pautas fundamentales para la reproducción del material arqueológico. Así, por ejemplo, Beazley recordaba el cuidado con que se debían anotar las medidas de las piezas y cómo muchas de las que había proporcionado el *Corpus* eran falsas. Al no existir aún una unanimidad en las medidas se hacía necesario declarar explícitamente si las medidas proporcionadas comprendían o no las asas.

IV.3. Fotografía documental y fotografía artística. El positivismo en Gran Bretaña

Hasta al menos 1880 era evidente en Gran Bretaña la no separación entre la fotografía denominada científica y la artística. El uso de esta técnica oscilaba, pues, entre la investigación científica, la ciencia de *amateurs* y los pasatiempos artísticos. En este sentido, la intencionalidad de muchos de los viajeros que llegaron a Oriente en esta época era obtener vistas que complaciesen al orientalista. En otras ocasiones, las fotografías se realizaron con la intención de servir de modelo a pintores. El caso de los encargos del pintor británico Alma Tadema resultan ejemplares de esta utilización. La fotografía no se contemplaba sólo como un registro científico, sino también como un objeto estético.

Una de las aplicaciones que primero fascinó a los académicos y eruditos fue la increíble capacidad de la fotografía para copiar, con suma precisión, cualquier tipo de texto. Las posibilidades que esto conllevaba para la epigrafía, la paleografía y la numismática eran, sin duda, múltiples en un contexto en que se estaban descubriendo numerosas lenguas del oriente antiguo. Esta utilización de la fotografía comenzó en Gran Bretaña con algunos intentos del propio W. H. Fox Talbot. El erudito accedió, a través de su amigo Thomas Moore, a algunos borradores originales de lord Byron. Las posibilidades que le proporcionaba el calotipo le hicieron vislumbrar la posibilidad de una publicación que recogiese, mediante fotografías, los poemas de puño y letra del mismo Byron (Schaaf, 2001, 18). Aunque finalmente no se llevó a cabo, este proyecto permite observar la precocidad de estas actuaciones en el país.

La aceptación de la fotografía como veraz y demostrativa de la apariencia de las cosas permitió que fuese utilizada para el estudio sustituyendo a los objetos reales (Hirsch, 2000, 44). Por otra parte, y aunque numerosos textos de la época insistían en que la fotografía debía emplearse para estudios científicos, no se establecieron las reglas necesarias para sus representaciones (Jäger, 1995, 318). Esta actitud coincide con la creencia de la época respecto al importante papel de los sentimientos dentro de las actividades artísticas y científicas. Así, se pensaba que el conocimiento era “relieved by flashes of sentiment”¹⁶ (Klingender, 1968, 76).

Desde muy pronto los fotógrafos intentaron realizar tomas de arte que encontrasen una aceptación y credibilidad en los medios académicos, sin duda uno de sus primeros clientes. Como consecuen-

¹⁶ En efecto, este gusto por lo pintoresco y lo romántico se puede rastrear en muchos de los dibujos topográficos y grabados de arquitectura antigua.



98-. Utilización de vaciados en la museografía de un templo griego. [© *British Museum*, Londres. Foto S. González Reyero. 2003].

cia se ha hablado de un movimiento realista que habría tipificado el espíritu positivista en el sentido de creer que la naturalidad y una cuidada autenticidad podían revelar la realidad (Hirsch, 2000, 131).

En efecto, la fotografía fue, para muchos, un mecanismo que permitía a los humanos, aplicando métodos de la ciencia, examinar la naturaleza tal cual era. Así, diversos textos incidieron en que las fotografías se producían sin la ayuda humana (Jäger, 1995, 317). El propio Talbot subrayó siempre cómo era el sol mismo quien dibujaba; sus obras no eran más que *sun pictures* que debían más a la acción del sol que a su intervención. La creencia en los valores artísticos como algo espontáneo le llevó a argumentar que el arte era susceptible de ser captado mediante el calotipo (Kurtz, 2001a, 65).

Durante la segunda mitad del s.XIX las concepciones positivistas se aplicaron a multitud de ámbitos e instituciones. En efecto, en hospitales y comisarías, los positivistas pusieron sus ideas en práctica gracias a lo que parecía ser la perfecta herramienta del positivismo: la fotografía. En este sentido se registraron, fotográficamente, delincuentes y enfermos mentales.

Aplicado a los estudios arqueológicos e históricos, el positivismo utilizó también la fotografía para procurar lo que se creía era un exacto registro de la realidad. En este sentido, C. Jabez Hughes llegó a acuñar el término de “mechanical-photography” para designar la fotografía que era susceptible de ser utilizada por la ciencia positivista. El adjetivo de “mecánico” incidía aquí en la característica poco manual o poco susceptible de ser alterado por la voluntad humana. En definitiva se refería a su supuestamente inalterable objetividad. El término de “mechanical-photography” se acuñó para diferenciar este tipo de fotografía de la artística, cuya finalidad era fundamentalmente estética (Hirsch, 2000, 136).

99-. Vaciados y moldes utilizados para completar y facilitar la comprensión de una palmeta antigua.
[© *British Museum*, Londres. Foto S. González Rejero. 2003].



Esta extraordinaria técnica para reproducir la realidad fue objeto, en Gran Bretaña, de una conocida discusión en el encuentro de 1839 de la *British Association for the Advancement of Science* (BAAS). Con una acogida muy favorable la fotografía se convirtió aquí, desde muy pronto, en un instrumento asociado a la investigación científica. Así, y aunque pronto comenzó su uso comercial, las posibilidades comerciales de la invención se enfatizaron poco en los textos de la época. Sin embargo, pronto adquirió una extraordinaria reputación como herramienta para la investigación científica. En este sentido podríamos señalar cómo la mayoría de los primeros fotógrafos provenían del ámbito científico o habían tenido este tipo de formación, como Fox Talbot, David Brewster y Robert Hunt (Jäger, 1995, 317).

Algunos autores han señalado cómo las populares vistas de F. Frith habrían contribuido a confirmar la concepción positivista de que el conocimiento se basaba en una colección de hechos (Hirsch, 2000, 141). La creencia en el poder de demostración de la fotografía conllevó su utilización por parte de diversas instituciones políticas británicas, así como el envío de misiones que pasaron a incluirla. Así, James Robertson y Felice Beato centraron sus tomas —y el consiguiente álbum— de Jerusalén en 1857 en los lugares sagrados que habían sido objeto de disputas recientes (Nir, 1985, 6).

La difusión de ciertas fotografías ayudó también en la configuración del Orientalismo. Las imágenes pasaron a circular a una escala desconocida hasta entonces, expandiendo una determinada visión del Mediterráneo oriental por parte de los europeos de la segunda mitad del s.XIX. De esta forma se llegaría al Orientalismo, a un movimiento que, como ha declarado Edward Said, suponía “a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient...”¹⁷ (Said, 1979; Nir, 1985, 19).

¹⁷ Said, E., 1979: *Orientalism*, New York, pp. 1, 4, 168.

La concepción de la fotografía como reproducción exacta de la realidad perduró durante todo el s.XIX. Su eco se vislumbra en obras posteriores. Destaca, en este sentido, el catálogo de la *National Gallery* de Londres, *A Selection of Pictures by the Old Masters Photographed by Signor L. Caldesi with Descriptive and Historical Notices by Ralph N. Wornum*, que aludía, en 1872, a este carácter de la fotografía: “what is given in a photograph is far more trustworthy than a reproduction in any other method, and the character and state of a picture may be more reliably drawn from such works than either from prints or drawing, though a more educated taste is required to appreciate photographs” (Hamber, 1990, 151).

Una figura fundamental en esta consideración de la época hacia la fotografía lo constituye John Ruskin, definido como el más paradójico e importante de los estudiosos de arte del s.XIX (Hamber, 1990, 154). A pesar de la edad adulta que tenía cuando Daguerre dio a conocer su método, Ruskin prestó un interés considerable por el medio y por las transformaciones que su uso conllevaba. No tenía duda de que la fotografía podía copiar rápidamente y con exactitud grandes cantidades de detalles. Se refirió incluso a cómo podía reproducir lo que el ojo humano no podía percibir. Supervisó personalmente la toma de daguerrotipos en Venecia, en 1840, en Abbeville, en 1858, o de la catedral de Rouen en 1880, así como la elaboración de láminas para sus subsiguientes publicaciones. Habría sido el primer historiador del arte que emprendió una colección de imágenes fotográficas para su trabajo (Zannier, 1997, 31). Ruskin alentó el desarrollo de la fotografía *amateur* y el registro de la arquitectura, denominando a las fotografías “precious historical documents”. Desde los años 70 dispuso, para su venta comercial, varias de las tomas que había obtenido para sus propias investigaciones¹⁸.

Ruskin concedió también un papel fundamental a la fotografía y a la proyección de diapositivas en sus conferencias. En febrero de 1859 dio una serie de *lectures* en la *Architectural Photographic Association*, en una sala donde se mostraban fotografías de edificios venecianos. A partir de ese momento incluyó regularmente fotografías entre sus “materiales de demostración”. Entre éstos destacan las fotografías de pinturas de Holbein, que abrieron sus conferencias como *Slade Professor* en la universidad de Oxford en 1870.

Sin embargo, los comentarios de Ruskin dejan percibir su consciencia del debate que escondía el documento fotográfico y que, de alguna manera, aún persiste. Es decir, la cuestión era dilucidar si la fotografía era una forma de arte y su relación con el resto de las artes gráficas. Algunas de sus declaraciones dejan percibir cómo debió advertir los peligros o la no tan segura realidad del documento que había defendido. Su estrecha y habitual vinculación con el medio debió permitirle explorar sus posibilidades y limitaciones. Hacia los años 70 del s.XIX declaró: “I tremble to think what would happen if photographers were able to take photographs in colour, seeing what mistakes they make now when they have only monochrome to deal with” (Cook, Wedderburn, 1903-1912; Hamber, 1990, 154). Igualmente declaró cómo el testimonio de la fotografía “era de gran utilidad si se la sabe someter a un careo severo” (Burke, 2001, 30). Estas observaciones, excepcionales en su época, le convierten en una rara excepción dentro de los especialistas de arte.

¹⁸ La colección de John Ruskin, en la que destaca varios daguerrotipos, se encuentra actualmente en las *Ruskin's Galleries* en Bembridge (Isla de Wight).

IV.5. Conclusiones

La aplicación de la fotografía a la arqueología británica tuvo rasgos intrínsecos que la diferencian respecto a la que tuvo lugar en otros países. Esta incorporación estuvo, como en otros casos, íntimamente unida al propio desarrollo y a la tradición de los estudios arqueológicos en este país. Algunos usos, como el de la fotografía como demostración o evidencia fueron comunes, mostrando así una pauta que se repetiría en muchos países. En efecto, la percepción de la fotografía como un reflejo exacto de la realidad parece haber sido norma habitual también en este país.

Aunque la fotografía se aplicó tempranamente a los estudios arqueológicos en dos países como Francia y Gran Bretaña su incorporación resulta sólo comprensible si consideramos la ciencia que en ellos se realizaba. Sus usos y adopción dependían de ello. La fotografía refleja cómo los estudios históricos estuvieron durante el s.XIX muy influenciados, en Francia, por la orientación filológica de la arqueología. La posibilidad de hacer historia se basaba de una manera fundamental, como hemos visto, en los textos escritos. Esto conllevaba la creencia de que una gran civilización debía haber poseído una forma de escritura, como Egipto, Roma y la Grecia antigua. En este sentido, la arqueología siguió en Francia una tradición similar a la de Alemania, donde la filología fundamentó los estudios históricos (Nora, 1987; Gran-Aymerich, 1998, 206). Además, la fuerte influencia intelectual del país germano después de la derrota francesa en Sedán (1870) incrementó la semejanza de los principios básicos de la arqueología de los dos países. En este sentido, E. Renan, formado en la exégesis y en la crítica alemanas, declaraba convencido que “l'étude des langues est l'instrument premier et indispensable de la méthode historique” (Renan, 1890, 847). De acuerdo con tales planteamientos, el modelo científico se inspiró durante mucho tiempo en la filología, en la traducción e interpretación de textos.

En Gran Bretaña, sin embargo, la configuración de la arqueología estuvo muy unida e influida por otras ciencias como la geología y las ciencias naturales. El modelo naturalista y evolucionista tuvo, en las diferentes instituciones del país, una especial difusión. Así, la práctica arqueológica se orientó antes hacia los principios que constituyen las bases de la arqueología moderna; el uso conjunto de la tipología, de la tecnología y la estratigrafía (Schnapp, 1991, 22).

El modelo naturalista, con su atención exclusiva hacia los objetos, desembocó en una “paleontología” de tipos que acabó por desatender la dimensión social de la producción, las variables medioambientales en provecho del análisis formal (Schnapp, 1991, 22). También en esta evolución la fotografía aparecía como un instrumento de gran utilidad, adecuándose bien a los necesarios análisis formales.

Alemania y Francia iniciaron e impulsaron con fuerza la elaboración de los monumentales *corpora* o inventarios exhaustivos. La fotografía se adoptó a estas exigencias y pronto apareció en los formatos de *Einzelaufnahmen*. Comenzó, también, el camino hacia el consenso sobre las pautas de lo que podía considerarse una fotografía documental adecuada para la arqueología. Paralelamente, en Gran Bretaña encontramos un interés bastante temprano por el registro de los resultados de la exploración y excavación *in situ*, prioridades que también atendió la fotografía. Paradigmáticas en este sentido resultan las muy tempranas tomas efectuadas bajo la dirección de Ch. Newton en Halicarnaso. La fotografía pasó a registrar, desde muy pronto, el desarrollo de los trabajos, los sondeos abiertos, los obreros y arqueólogos, etc.

Otra diferencia fundamental parece haberse basado en la diferente política llevada a cabo en cuanto a las publicaciones. Así lo señaló J. Mohl, presidente de la *Société Asiatique*, quien deploraba los retrasos y la parsimonia del gobierno francés para las excavaciones y, por el contrario, su prodigalidad para la edición de los resultados de un modo lujoso que era inaccesible para el gran público. Por el contrario, “les anglais ont fouillé hardiment et avec persévérance et ont publié dans une forme que permettait aux librairies d’entreprendre et au public d’acheter” (Mohl, 1867, 507). Esta diferencia nos la relata también el propio Albert Dumont, uno de los principales responsables de las reformas en la educación nacional francesa tras la crisis de 1870. Para Dumont, el estado tenía el deber de “publier livres très simples, faciles à comprendre et d’un prix insignifiant” (Dumont, 1884). El modelo que Dumont tenía en mente era, precisamente, el de las publicaciones británicas.

En Gran Bretaña encontramos también la habitual transmisión de numerosos aspectos de la práctica fotográfica como consecuencia del contacto entre investigadores. En este sentido, nos referimos especialmente a la difusión de la técnica fotográfica por parte de Charles T. Newton, quien era conservador, como hemos visto, del Museo Británico. De esta forma personal tuvo lugar la transmisión de las posibles aplicaciones de la fotografía a los que serían dos de los más notables arqueólogos de la época, Alexandre Conze y Adolf Michaelis.

Gracias al estudio efectuado sobre los fondos de la fototeca del Instituto de Arqueología Clásica de Estrasburgo sabemos que las primeras compras de fotografías por parte de Michaelis y Conze se realizaron, precisamente, durante la estancia de ambos en Grecia e Italia entre 1859 y 1861. Durante este período de becarios del Instituto Arqueológico Alemán ambos pudieron ver la presentación que Charles Newton realizó, en el palacio Caffarelli, de sus trabajos en el Mausoleo de Halicarnaso. Newton inauguró esta exposición basándose fundamentalmente en fotografías y dibujos de esta excavación en el Mausoleo. Esta exposición influyó sin duda en los dos jóvenes arqueólogos. En efecto, Conze tuvo, después de observar los descubrimientos de Halicarnaso, la idea de comenzar una excavación en Samotracia (Gran-Aymerich, 1998, 183), iniciativa que culminó con éxito años después.

Conze, convertido en profesor en la universidad de Viena en 1869, presentó un plan para la excavación de Samotracia y comenzó los trabajos en 1873. Alumno de E. Gerhard, Conze contribuyó de manera determinante al establecimiento de la sucesión cronológica de la cerámica griega. En efecto, fue el primero en identificar el estilo denominado geométrico como un tipo específico del período arcaico a partir de vasos como los de Akrotiri o las necrópolis de Rodas y Chipre (Conze, 1870). Con sus estudios fue el primero en demostrar que la cerámica podía constituir fósiles directores de gran utilidad para establecer la cronología de los yacimientos.

Siguiendo el ejemplo de Charles T. Newton en Halicarnaso, Conze emprendió las excavaciones de Samotracia con dos arquitectos y un fotógrafo, encargado de realizar tomas de los restos descubiertos como forma de comprobar las diferentes restituciones realizadas. Por primera vez intervenía la fotografía como una herramienta fundamental en la publicación completa de las excavaciones. Se hizo, por primera vez, de referencias métricas y escalas como jalones. Con *Samotracia* (Conze, Hauser, Niemann, 1875-1880) comenzó la moderna publicación arqueológica en Grecia (Gran-Aymerich, 1998, 232). La fotografía se usó, de forma metódica, en el trabajo cotidiano de la misión arqueológica en Samotracia

(Conze, 1880). La incorporación de la fotografía se produjo al mismo tiempo que se aplicaban unos rigurosos métodos de excavación, paradigmáticos en la investigación arqueológica de la época.

La posibilidad de utilizar la fotografía en la investigación arqueológica se transmitió en numerosas ocasiones como en este caso mencionado. Para ello fue fundamental el frecuente contacto establecido entre los investigadores en zonas como Grecia, Roma, Oriente, Egipto, etc. La visita, por parte de las grandes escuelas de arqueología occidental, de los mismos lugares facilitó, sin duda, esta puesta en común de técnicas que, como la fotografía, iban innovando la investigación. La transmisión e incorporación del uso de la fotografía pudo producirse, así, en más ocasiones de las que imaginamos.

Un ejemplo paradigmático de este interés británico por la preservación de su patrimonio sucedió en una fecha tan temprana como 1856. En esta iniciativa especialistas de diferentes instituciones concibieron el uso de la fotografía como registro y posible preservación de un bien. En efecto, en febrero de ese año la biblioteca del museo Británico recibió una carta firmada por varios profesores e instituciones de las universidades de Cambridge y Oxford en la que se pedía que permitiese que se fotografiara un manuscrito alejandrino que contenía restos de las epístolas de San Clemente de Roma. El motivo era claramente explicado: “nos parece que es lo más conveniente ya que esta interesante reliquia de la temprana cristiandad debería ponerse a salvo de cualquier accidente” así como “por el deseo de que sea depositada en la universidad y en otras bibliotecas públicas” (Hamber, 1990, 148). Además de la salvaguarda del documento resultaba clara la voluntad de poner a disposición de la comunidad científica una copia fotográfica de los mismos. De esta forma se solucionaba la inaccesibilidad de ciertos tipos de documentos. El objeto de estudio se transfería, una vez más, al documento fotográfico.

El interés por lograr este tipo de reproducciones continuó, mostrando diversas instituciones un interés notable. En 1874 William & Norgate de Londres publicó un facsímil del salterio de Utrecht que consistía en 207 láminas en autotipia, cada una de aproximadamente 30x25 cm. Por primera vez era posible examinar un manuscrito completo a través de una reproducción exacta y completa.

A pesar de lo anteriormente expuesto, la fotografía no se incorporó unánimemente en Gran Bretaña hasta el s.XX. Al igual que hemos observado en el caso francés, su incorporación siguió siendo, hasta un momento avanzado del s.XX, una opción personal a la que no todos dieron el mismo valor.

Su presencia en la investigación y en las publicaciones eruditas parece haber sido bastante notable, sustancialmente superior a la de otros países como Italia. Disponemos de varios testimonios en este sentido, muy especialmente el de J. Ch. Robinson. En la introducción de su catálogo sobre los dibujos de Miguel Ángel y Rafael publicado en Oxford en una fecha tan temprana como 1870, el erudito del *South Kensington Museum* señalaba: “But the invention of photography has in our time effected an entire revolution: the drawings of the ancient masters may now be multiplied virtually without limit: and thus, what was before a practical impossibility, namely, the actual comparison of the numerous dispersed drawings of any particular master, has become quite practicable” (Robinson, 1870). En este sentido parecen apuntar los testimonios provenientes del *Department of Science and Art* donde, bajo la dirección de H. Cole, se hizo un entusiasta uso de la fotografía. Se adquirió, en efecto, gran número de positivos, hasta alcanzar la significativa cifra de unas 50.000 en 1880. Además incorpora-



100-. *Warburg Institute* de la Universidad de Londres, centro pionero en el estudio de la imagen dentro de la Historia del Arte. [© *Warburg Institute*. Foto S. González Reyero. 2003].

ron importantes obras ilustradas a su biblioteca y emprendieron la edición, conjuntamente con la *Arundel Society*, de otras como *Examples of Art workmanship of various ages and countries* (1868-1871). Robinson aparece, de nuevo, implicado en estos proyectos.

En cualquier caso, hacia los años 70 del s.XIX las publicaciones sobre arte con fotografías eran abundantes en Gran Bretaña (Hamber, 2003, 231). Ya desde los años 60 del s.XIX el mercado para las fotografías de obras de arte, arquitectura y escultura era un negocio internacional de importancia, al tiempo que comenzaba la edición de los libros ilustrados mediante la técnica fotográfica. Otra cuestión a valorar es qué uso concreto y qué valor concedió cada investigador a la fotografía. En efecto, esta adopción no significó, al menos hasta que no se hubo establecido una metodología más consensuada de la excavación arqueológica, un uso homogéneo. Cada uno podía conocer la técnica y las posibilidades para luego adaptarlas a su propia forma de investigar y a sus propios objetivos. La adopción no significaba, por sí misma, una metodología más cuidada o una visión más innovadora; podía tratarse, simplemente, de incorporar un instrumento que, al menos hasta 1880, transmitía la idea de una mejor y más exacta documentación de los restos.

La introducción de la técnica fotográfica en la obra de cualquier investigador no era, pues, significativa, de por sí, de una determinada metodología o actitud teórica. En efecto, examinar sus usos a lo largo del s.XIX y de buena parte del s.XX nos proporciona la oportunidad de reflexionar sobre la versatilidad de la fotografía, adaptable –y utilizable– en casi cualquier metodología de trabajo. Su adaptabilidad, maleabilidad o capacidad para incorporarse a multitud de acercamientos hacen necesario, creemos, un análisis previo de cualquier obra y del uso que en ella se hizo del registro fotográfico.

CAPÍTULO V

FOTOGRAFÍA Y ARQUEOLOGÍA EN ITALIA

"(...) Une Rome qui est encore celle des papes, celle qu'ont aimé Chateaubriand, Stendhal, Taine, Quinet... celle que l'art de la photographie rend encore plus émouvante parce que nous ressentons, nous savons surtout, qu'elle a fixé sur la plaque de verre ou sur le papier salé seulement un moment fugitif de 'ce qui est', mais aussi pour nous cette impression impalpable et nostalgique de 'ce qui serait'..."

Jean-Marc Léri (1999, 10)

Las primeras imágenes fotográficas de las exploraciones en monumentos y yacimientos italianos son bien conocidas en la historia de la arqueología. La indudable riqueza de los restos artísticos de este país pronto despertó la curiosidad de los occidentales. Su poder evocador originó no pocos estudios y aproximaciones, su imagen despertó la inspiración en los gabinetes británicos, franceses o americanos. El importante significado que el país tuvo en los estudios de la Antigüedad hace comprensible que Italia acogiese gentes de los países más diversos. Pintores, escultores, literatos, arquitectos y, también, fotógrafos. Italia fue una de las metas tradicionales del viaje del conocimiento, de la tradición occidental del *Grand Tour*¹. En esta breve aproximación a la aplicación de la fotografía a la arqueología en Italia nos referiremos especialmente a las investigaciones realizadas en el territorio italiano asumiendo que éstas fueron, en efecto, realizadas por personas de varias nacionalidades. Dejaremos, pues, al margen la actividad arqueológica italiana en el extranjero como, por ejemplo, las excavaciones que, a partir de 1900, llevaron a cabo Halbherr, Pernier y Paribenni en *Phaistos* y *Hagbia Triada*.

Nuestro objetivo principal con este apartado es acercarnos a un país con un desarrollo arqueológico –al igual que económico y cultural– más semejante al de España que otros examinados hasta el

¹ Sobre el *Grand Tour* y su alcance en Italia remitimos a los recientes trabajos sobre la materia y, especialmente, los de Zannier (1997), Wilton y Bignamin (eds., 1997) y Brilli (2001). Asimismo, La fundación J. Paul Getty realizó, en el año 2002, tres exposiciones sucesivas: *Naples and the Vesuvius on the Grand Tour*, *Rome on the Grand Tour* y *Drawing Italy in the Age of the Grand Tour*.

momento. Una semejanza fundamental se refiere al hecho de que, tanto en Italia como en España, buena parte de las técnicas y metodología arqueológica fueron introducidas y dadas a conocer gracias a la acción de arqueólogos y eruditos extranjeros.

El primer investigador en plantear en Italia el valor documental e histórico de la fotografía antigua fue Silvio Negro quien, en 1953, organizó una muestra en el Palacio *Braschi* sobre la fotografía realizada en Roma entre 1840 y 1915 (Monodori, 1998, 6). Este estudioso de Roma fue, en efecto, el primero en afirmar el valor histórico de las imágenes fotográficas.

La invención de la fotografía llegó al país cuando Italia era una serie de pequeños estados independientes. Desde el Renacimiento hasta la Unificación en 1861 cada uno de ellos disponía de una capital, una corte y un grupo de intelectuales y científicos. Sus fragmentados territorios no desempeñaban un papel central en las corrientes de pensamiento y el desarrollo científico y económico de la Europa de la época. Tampoco en la serie de experimentos que condujeron a la invención de la fotografía.

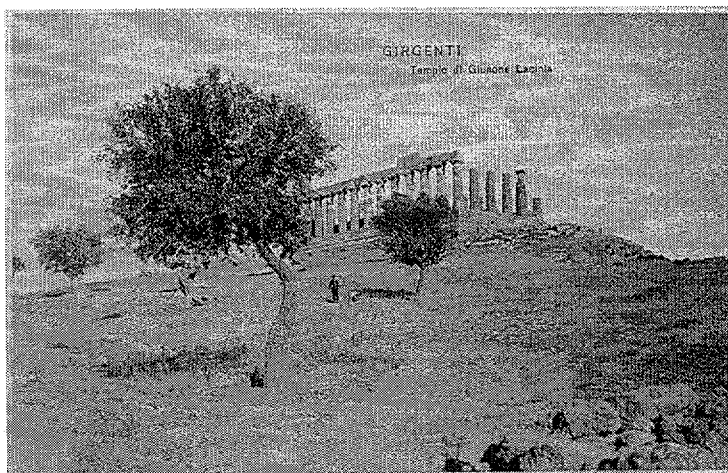
Sin embargo, el nuevo invento tuvo un eco inmediato en muchas capitales italianas. Posiblemente algunos factores como la tradición que existía desde el Renacimiento en el campo de la óptica influyeron en ello. Científicos y miembros de diversos círculos culturales se mostraron interesados en el nuevo descubrimiento, intentaron reproducirlo y mejorarlo. Pero, después de este interés inicial, no hubo desarrollos significativos (Tomassini, 1996, 57) o una expansión notable.

Así, pues, la difusión de la fotografía parece haber sido, durante el s.XIX, muy fragmentaria y compartimentalizada. Esto se corresponde, en parte, con esta disgregación política del país, que conllevaba notables consecuencias en su desarrollo económico y cultural. Así, la ausencia de un mercado lo suficientemente amplio constituyó una barrera para el desarrollo de actividades profesionales y mercantiles.

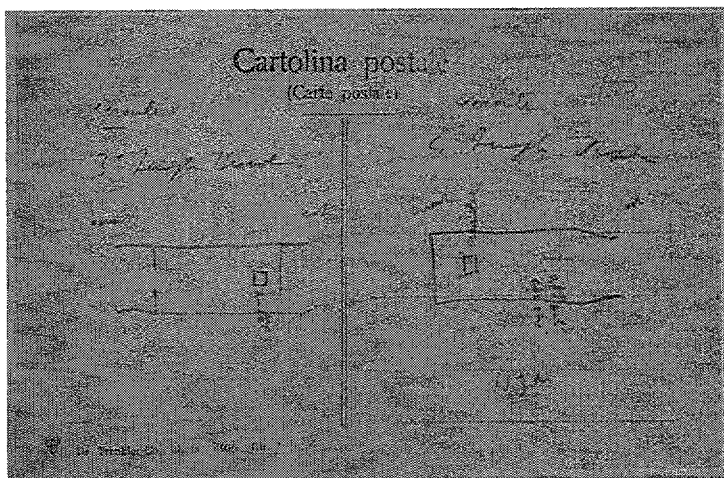
A pesar de estas circunstancias Italia alcanzó un desarrollo significativo en su industria fotográfica. Para comprender este hecho resulta, creemos, fundamental considerar cómo el país era, en el s.XIX, un punto de encuentro importante, un centro donde confluían importantes rutas culturales y artísticas de Europa, la tradición del viaje del conocimiento o *Grand Tour*, complemento indispensable a cualquier formación artística que había comenzado, siglos atrás, la británica *Dilettanti Society*. Algunas de sus ciudades fueron, así, centrales en la formación literaria y artística occidental. De esta forma, un fuerte aliciente para el desarrollo de la fotografía en Italia se produjo por el interés que una determinada clase social europea mostraba por los monumentos y el arte italiano. Esto conllevaba una alta demanda de imágenes de objetos y monumentos y tendría importantes consecuencias en la forma en que se desarrollaban las actividades fotográficas en Italia.

Consecuentemente con estas características específicas de Italia podemos afirmar cómo, aunque existieron importantes *amateurs*, los fotógrafos del s.XIX más conocidos fueron los profesionales que se especializaron en obras de arte. De hecho, produjeron imágenes fotográficas para un mercado que excedía, con mucho, el local. Este comercio y actividad se produjo antes de la era de la reproducción editada de fotografías. En primer lugar surgieron algunos como Alinari, Brogis y Anderson, a los que seguirían otros como Naya, Sommer, Cuccioni y Lotze.

101-. “Tarjeta postal” de Agrigento
comprada en 1908 por Raoul
Warocqué durante un viaje a Sicilia.
N° inv. CP 11 BV et IV [© *Musée
Royal de Mariemont*].



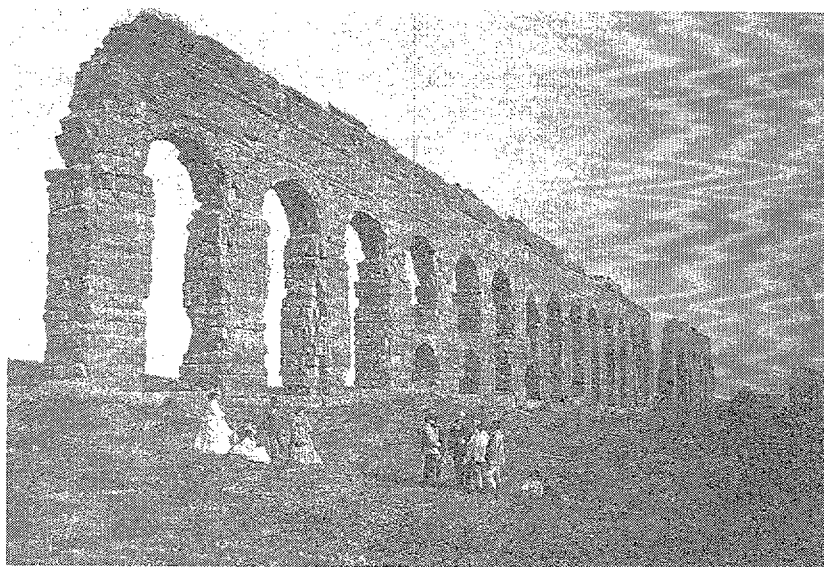
102-. Reverso de la tarjeta postal
anterior. Dibujos y anotaciones de
Raoul Warocqué. [© *Musée Royal
de Mariemont*].



Las imágenes antiguas de Roma ocupan un lugar importante dentro de la fotografía producida en el siglo XIX. Nos referimos sobre todo al gran número de tomas que, sobre sus monumentos, se realizaron en esta ciudad, a la gran producción comercial que conllevó, y al hecho de que estas tomas no sólo se tomaron por parte de fotógrafos locales de mayor o menor talento artístico, sino también por muchos extranjeros –franceses, ingleses o americanos– que, por iniciativa propia o de otros, emprendieron amplias campañas fotográficas de los monumentos de la península italiana. Toda esta actividad, llevada a cabo gracias a la fama del viaje a Italia en la Europa del s.XIX, ha proporcionado un volumen considerable de fotografías efectuadas en esta época² (Monodori, 1998, 6).

La primera contribución al conocimiento y difusión del daguerrotipo en Roma la protagonizó A. Monaldi, quien editó una traducción italiana del manual de Daguerre en febrero de 1840. La daguerrotipia contó en Italia con una difusión notablemente rápida. Sin embargo, no fue tan unánime como parece traslucir el modelo francés. El nuevo descubrimiento suscitó, en estos primeros momentos, fervor y aprehensión a la vez, características que se reflejan en testimonios contemporáneos como en la poesía del pintor y poeta Cesare Masini *Il Daguerrotipo* (Becchetti, 1983, 11). Al mismo

² Sobre la fotografía del s. XIX en Italia ver, en general, el número de *History of Photography* (primavera de 1996, Vol. 20) dedicado a este respecto y, especialmente, la amplia bibliografía disponible en las páginas 73-77.



103-. Vista lateral de un acueducto en los alrededores de Roma. Hacia 1860.

tiempo esta dualidad se debe, creemos, a las expectativas que el invento causaba entre un cierto sector de la población y, paralelamente, al temor que suscitaba en otros, menos acostumbrados o interesados por los avances de la ciencia del s.XIX.

Dentro de la fotografía producida en Italia en el s.XIX se pueden distinguir dos categorías interesantes respecto al estudio de los monumentos y la arqueología. En primer lugar aparecieron las tomas de clara finalidad turística. Ésta fue, en efecto, las realizadas por gran parte de los viajeros y turistas que recorrieron Italia entre 1840 y 1930. En gran parte se trataba de viajeros que visitaban, dentro de la tradición del *Grand Tour*, lugares que se consideraban fundamentales para su formación. Mientras que en el s.XVIII el dibujo había permitido la constatación y el recuerdo de los monumentos y ruinas visitadas, durante el s.XIX la nueva técnica de la fotografía transformó, también, los recuerdos y la visión de estos viajes. Poco a poco se introdujo en el equipaje de los viajeros, reflejando sus acercamientos y preferencias. Este tipo de fotografía sufrió un cambio significativo a finales del s.XIX, cuando los avances de las técnicas fotográficas propiciaron la incorporación masiva de las cámaras fotográficas al entonces novedoso turismo de masas (Manodori, 1998, 3). En ocasiones la fotografía de estos viajes proporciona unos datos que resultan fundamentales por el temprano momento en que se tomaron. Esto hace que, si bien la intención que impulsó su toma fuese muy dispar, el examinarlas hoy puede informarnos sobre el estado de edificios y monumentos. Constituyen, hoy, un testimonio en ocasiones único.

La segunda categoría es la fotografía realizada desde una perspectiva meramente científica. Hablamos, en este sentido, de las concebidas para documentar, por parte de los mismos arqueólogos o por encargo, el transcurso de las excavaciones arqueológicas o diferentes hallazgos fortuitos, los materiales hallados, las restauraciones acometidas, etc. (Manodori, 1998, 3). En la adopción de la daguerrotipia en Italia desempeñaron una labor fundamental, como en otros países, las personas pertenecientes a un ámbito científico; los expertos en física, óptica y mecánica. En este contexto social, la daguerrotipia cobró muy pronto una gran relevancia. Su absoluta novedad atrajo el interés de todas las clases sociales, en particular de las que contaban con un cierto nivel de bienestar (Becchetti, 1983, 12).

Así, ya desde 1840 Lorenzo Suscipi, calificado de auténtico pionero de la fotografía en Roma, aceptaba encargos para tomar cualquier vista de Roma (Becchetti, 1997, 53). También en el ámbito académico la fotografía triunfaba. La fascinación que ejercía Roma en la época es apreciable en la inclusión de esta ciudad en las *Excursions Daguerriennes* de Lerebours. En efecto, en uno de sus grabados aparecía el Arco de Tito. Realizado a partir de un daguerrotipo tomado en 1841 que no se ha conservado, el grabador añadió a la fotografía, de acuerdo con el gusto de la época, algunos personajes con vestimentas locales (Bouqueret, Livi, 1989, 205). El testimonio del propio Lerebours nos indica la fascinación que ejercía la daguerrotipia. Así, en 1852 declaraba cómo: "Aujourd'hui, on quitte Paris avec un appareil photo, un trépied, vingt-cinq à trente feuilles de papier préparées dans un boîte en carton, rien de plus. Il n'y a pas de limite à ce que vous pouvez faire avec le papier: vue générale, monuments, fouilles archéologiques, paysages, reproductions de tableaux, tous ces sujets devenus des images admirables" (Lerebours, 1852; Bouqueret, Livi, 1989, 213).

Al igual que en otros países, la fotografía entró rápidamente en relación con los estudios arqueológicos. Su grado de fidelidad, su calidad de documento reproducible así como la inmediatez de sus resultados le hicieron ser muy valorada entre los ambientes eruditos italianos desde un momento temprano. Sus características se adecuaban con sorprendente exactitud a los requerimientos de la ciencia del momento.

Los extranjeros desempeñaron un papel fundamental en este proceso de adopción de la fotografía a la joven ciencia arqueológica. Buen ejemplo de ello fue el británico Alexander John Ellis. Algunos autores han señalado cómo habrían sido las vistas reunidas por el fotógrafo Lorenzo Suscipi, difundidas en ciertos ambientes eruditos romanos, las que hicieron nacer en el filólogo y viajero inglés, por aquel entonces en Roma, la idea de coleccionar daguerrotipos de la ciudad (Becchetti, 1983, 12). De esta forma, durante los años 1840 y 1841 A. J. Ellis, con el auxilio de los fotógrafos italianos L. Suscipi y D. Morelli, llevó a cabo la reproducción, mediante el daguerrotipo, de los más importantes y célebres monumentos de Roma. Entre ellos podemos citar el Coliseo, el arco de Constantino, diversas vistas del foro y del arco de Tito. La finalidad de estas vistas, según el proyecto de Ellis, era publicar una revista mensual titulada *L'Italia in Dagherrotipo*. Estaría ilustrada con vistas esencialmente arquitectónicas, realizadas a partir de los daguerrotipos que había logrado reunir (Becchetti, 1983, 12).

Los primeros en reconocer, en Italia, el valor documental e insustituible de la fotografía para los estudios arqueológicos fueron los viajeros ingleses (Becchetti, 1983, 12). En este sentido resulta comprensible la labor de Ellis, quien no sólo recogía fotografías, sino que él mismo se convirtió en daguerrotipista e ilustrador de gran parte de los monumentos de época clásica de Roma. Sus vistas, de una calidad inferior a las de Suscipi y Morelli, tienen un valor particular. En efecto, a causa de su inseguridad al fotografiar, Ellis escribía una serie de datos en cada daguerrotipo que hoy resultan de gran valor: la hora de la toma, la fecha, la duración de la exposición, etc. Así sabemos, por ejemplo, que sus tomas daguerrotípicas le llevaban una media de 10 a 20 minutos.

La fotografía se incorporó tempranamente a los medios de edición italianos. Se realizaron, en efecto, esfuerzos notables por incorporar la información contenida en los daguerrotipos a la reproducción editorial. Ya en 1840-1842 el editor Artaria publicó una serie de vistas con imágenes inspiradas

en algunos daguerrotipos (Cassanelli, 2000, 50). En estos momentos se produjo también un traslado importante de profesionales desde campos como la pintura, el grabado y, en general, el mundo artístico, hacia los daguerrotipos. Nació de esta forma toda una serie de “profesores de daguerrotipo” que se iban trasladando, de una ciudad a otra, siempre en busca de nuevos clientes (Becchetti, 1983, 13).

Pronto llegó la técnica del calotipo, que posibilitaba nuevos acercamientos y prácticas fotográficas. El calotipo más antiguo que se conoce de Roma reproduce el Coliseo, generalmente se le asigna una fecha de 1843 y fue realizado por Víctor Prevost (Becchetti, 1983, 16). Entre los pioneros del calotipo en Roma debe recordarse el primo de Fox Talbot, el reverendo Richard Calvert Jones quien, durante una estancia en Italia en 1846, tomó muchas vistas de la ciudad (Becchetti, 1983, 16). Como calotipistas de arquitectura podemos hablar del trabajo desempeñado por Maxime du Camp, C. S. S. Dickins, Luigi Sacchi, D. Castracane, F. Borioni, Henri de la Baume y L. Tuminello.

Mención especial merece el trabajo desempeñado por Frédéric Flachéron, quien frecuentó el círculo fotográfico romano formado por Giron des Anglonnes, Eugène Constant, Alfred-Nicolas Normand y el pintor Giacomo Caneva (Becchetti, 1983, 16). En este círculo denominado la *Scuola Romana*, fundado en 1850, se favoreció una verdadera difusión de la calotipia. De sus actividades informó Richard W. Thomas en la revista *The Art Journal* en mayo de 1852 (Becchetti, 1983, 16).

R. W. Thomas, profesor de química en Londres, llegó a Roma con todos los materiales y complementos fotográficos necesarios para el calotipo, para tomar las vistas más interesantes de esta ciudad y sus alrededores. Su esfuerzo no fue capaz, sin embargo, de obtener más que negativos con una fijación y estabilidad escasa, tan débiles que no podían revelarse, contrariamente a lo que había conseguido obtener en Gran Bretaña (Becchetti, 1983, 16).

En el artículo antes mencionado, Thomas proporcionaba informaciones muy útiles sobre el ambiente fotográfico de Roma, que tenía como punto de encuentro obligado el Caffè Greco y la Trattoria del Lepre³. En este ambiente, la fotografía, como instrumento de estudio de las obras de arte, adquirió, en la segunda mitad de 1800, una importancia decisiva. Con el procedimiento del colodión húmedo vinieron a establecerse, junto a los fotógrafos locales, otros extranjeros atraídos por la inagotable fuente de inspiración que proporcionaban los monumentos de la ciudad y por las fáciles ganancias del turismo (Becchetti, 1983, 22).

En 1871-72 Pietro Rosa hizo un uso amplio de la fotografía en los informes y publicaciones de las excavaciones de la nueva *Soprintendenza*, organismo creado en Roma tras la unión de la capital al estado de Italia (Rosa, 1873). También Edoardo Brizio documentó mediante fotografías, en 1871, los descubrimientos arqueológicos de la ciudad y la provincia de Roma (Becchetti, 1983; Necci, 1992, 19). Al año siguiente se inició la publicación del *Bullettino della Commissione archeologica municipale* que utilizó numerosas láminas fotográficas, además de los frecuentes dibujos, en su relato de las excavaciones llevadas a cabo (Necci, 1992, 19).

³ El café Greco estuvo frecuentado estos años, entre otros, por el príncipe Giron des Anglonnes, Giacomo Caneva, Robinson, Frédéric Flechéron (Becchetti, 1983, 17).

Una de las aplicaciones más importantes de estos primeros momentos la protagonizó el arqueólogo John Henry Parker (1806-1884). Originariamente editor en Oxford, Parker viajó en un principio a Roma por enfermedad, entrando posteriormente en el campo de estudio de la arquitectura y los edificios romanos. Después de haber conseguido la autorización del gobierno papal, Parker llevó a cabo varias excavaciones en Roma (Einaudi, 1979, 9).

Durante su trabajo, Parker se dio cuenta de que los dibujos de arquitectura no mostraban con precisión numerosos detalles de los edificios antiguos. De esta forma, al igual que muchos de sus contemporáneos, se fue convenciendo de que la fotografía era más conveniente para conseguir reproducciones exactas (Einaudi, 1979, 9). Hacia 1866, Parker comenzó su grandioso proyecto de fotografiar los principales monumentos de Roma fechados entre la antigüedad clásica y el Renacimiento. De esta forma, el inglés emprendió diversas campañas fotográficas que le permitieron recopilar, sistemáticamente, vistas representativas de las antigüedades de Roma (Abbamondi, 1998, 14). Para realizar este proyecto confió en el trabajo de numerosos fotógrafos entre los que se encuentra Colamedici, conocido por su habilidad para fotografiar las pinturas de las catacumbas con "artificial magnesium light" (Einaudi, 1979, 9).

En 1869 ya había publicado la tercera parte del catálogo fotográfico realizado, con un volumen de cerca de 1500 fotografías. Después de sucesivas publicaciones parciales, el catálogo vería la luz finalmente en 1879, con las 3300 fotografías que se habían ejecutado (Einaudi, 1979, 9). Por esta época, concretamente desde 1870, Parker asumió el cargo de director del Museo Ashmolean de Oxford (Einaudi, 1979, 13).

Paralelamente Parker publicó *The Archaeology of Rome* (1874-75), que contenía una parte de las fotografías y dibujos realizados (Einaudi, 1979, 9). Para llevar a cabo tan extraordinaria empresa, totalmente financiada por Parker, coordinó el trabajo de varios fotógrafos locales como C. Baldassarre Simelli, G. Battista Calamandrei y F. Lais. Los trece volúmenes sucesivos de la obra recogían, mediante fotografías, no solamente los lugares y monumentos más conocidos, sino también diversas excavaciones o descubrimientos⁴ (Abbamondi, 1998, 14).

Poco tiempo después, en 1870, se celebró la exposición romana sobre el culto católico. Baldassarre Simelli, quien había trabajado para Parker, participó con una serie de fotografías que reproducían los monumentos católicos cristianos de la ciudad. Su participación fue premiada (Becchetti, 1983, 32) publicando a continuación un catálogo especializado que recogía toda su producción fotográfica sobre arqueología: *Antiquités Chrétiennes photographiées par C.H. Simelli. Catalogués par M. Gr X. Barbier de Montault, camarié d'honneur de Sa Sainteté* (Becchetti, 1983, 31).

La documentación obtenida por Parker resulta fundamental para el conocimiento de las excavaciones llevadas a cabo en Roma hacia los años 1870-1880. Las fotografías, de cuidada apariencia

⁴ Entre los fotógrafos que intervinieron en el proyecto de Parker destacamos especialmente C. Baldassarre Simelli. Formado en los medios artísticos de Roma, Baldassarre entró en contacto con Parker a raíz de su interés por la arqueología. Algunos autores han destacado el papel que pudo haber desempeñado este fotógrafo romano al sugerir al propio Parker la idea de emprender una gran colección fotográfica (Becchetti, 1983, 31).

documental y científica, presentaban con frecuencia referencias métricas con jalones y medidas. Por primera vez se logró también fotografiar las catacumbas utilizando lámparas de magnesio. Sus campañas, regularmente programadas, contribuyeron de forma fundamental a difundir la realidad iconográfica de la antigua Roma. Resultan, además, de gran utilidad en la reconstrucción topográfica de la ciudad antigua (Abbamondi, 1998, 14).

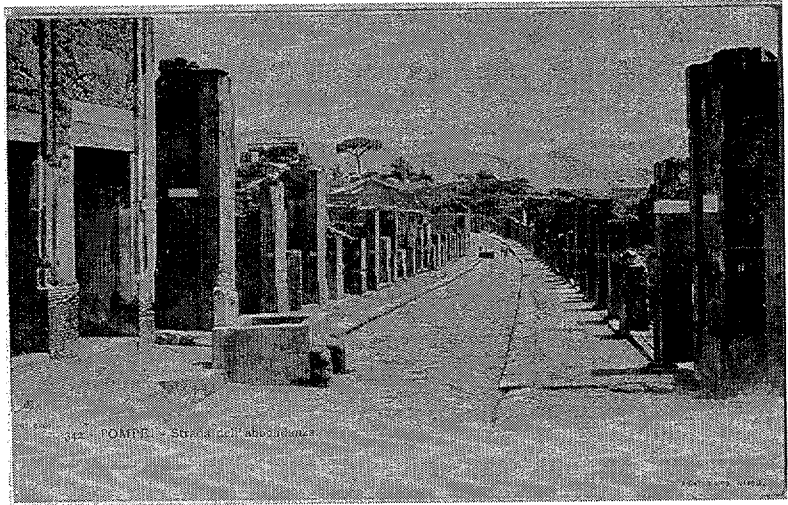
En 1893, su archivo de negativos se destruyó en un incendio en el palacio Negróni-Caffarelli en la *Via Condotti*. Se salvó de la destrucción un grupo de 220 negativos que alberga hoy la Academia Americana de Roma (Einaudi, 1979, 13) la Escuela Británica y el Instituto Arqueológico Germánico de Roma. Los negativos, tomados en un soporte de cristal, tienen un tamaño general de 20 x 25 cm. y 21 x 27 cms. (Einaudi, 1979, 13). En *Tombs in and Near Rome. Sculpture among the greeks and romans, Mythology in Sculpture and Early Christian Sculpture* (Parker, 1877) el autor incluyó jalones como escala. Este carácter “técnico” de sus fotografías se aprecia, por ejemplo, en la lámina XI *The Freedmen of Livia Augusta, or officers of Caesar’s Household*. En cuanto a sus tomas de los alrededores de Roma podemos señalar su gusto por la ambientación. Las ruinas se fotografiaron, en efecto, con la ayuda de los jalones, pero también con la presencia de personas, probablemente compañeros de viaje, vestidos de forma distinguida y que posaban señorialmente constituyendo otra escala para la toma fotográfica.

Especialmente interesante resultan los comentarios de Parker sobre su concepción del documento fotográfico. Con motivo de una muestra de algunas de sus fotografías en la *Cundall Gallery* de Bond Street, celebrada en agosto de 1870, Parker declaraba cómo “photographs can only tell the truth”. Mencionaba igualmente algunas semejanzas no “convenientes” que las fotografías podían poner de manifiesto. Así “the Jesuit Party in the Roman Church do not like to see the traditional history of the paintings in the Catacombs upset by a comparison of them with the mosaic pictures in the Churches of Rome”. Frente a esta opinión Parker reiteraba “it is proved by the photographs”. En el fondo se trataba de la atribución de las pinturas de las catacumbas al s.II o III d.C., como defendía la Iglesia, o al VIII o IX d.C., como parecía demostrar Parker.

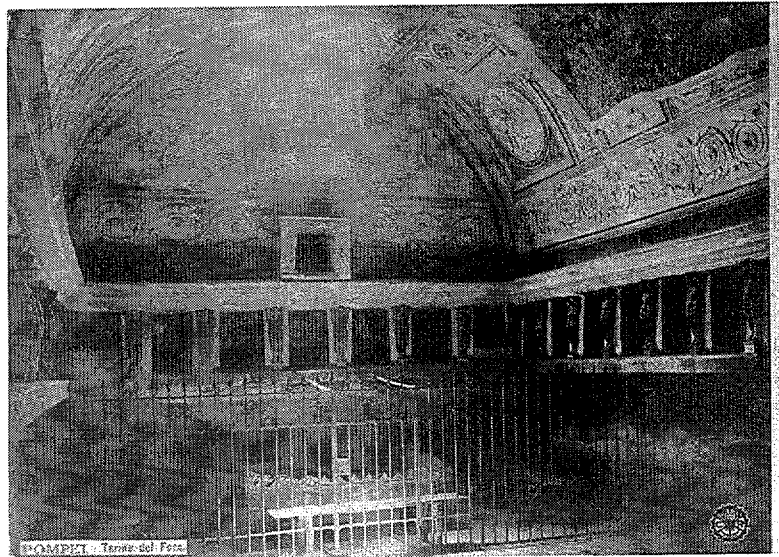
Bajo este inicial impulso extranjero pronto empezaron iniciativas italianas que divulgaron una imagen de las antigüedades itálicas. Entre éstas destacan las de Giacomo Boni, cuya obra se ha caracterizado como fundamental para el desarrollo de la fotografía como soporte de las investigaciones arqueológicas (Necci, 1992, 19). G. Boni (1859-1925) fue responsable de las obras de restauración emprendidas desde 1878 en el palacio Ducal de Venecia. Dentro de las tareas de documentación pidió la realización de fotografías. A partir de 1888, y como inspector de Monumentos del Ministerio de *Pubblica Istruzione* viajó por toda Italia catalogando, restaurando y fotografiando los edificios antiguos. Entre sus acciones destaca también, en 1890, como promotor de la creación de un *Gabinetto fotografico per la riproduzione fotografica e la catalogazione delle opere d’arte*. En 1898 fue nombrado *Ispettore generale delle Antichità e degli Scavi al Foro Romano* donde, por primera vez, aplicó un método de excavación estratigráfica (Necci, 1998, 20).

A través de su aplicación de la fotografía al trabajo arqueológico observamos como, hacia 1888, Boni consideraba la fotografía no sólo como una técnica descriptiva para el conocimiento del monumento, sino también como un documento con un destacado valor histórico. En efecto, la fotografía

104-. *Strada dell'abbondanza* en Pompeya, tarjeta postal. Hacia 1920. [© Richter& Co, Nápoles. Foto Brogui].



105-. Interior de las termas de foro de Pompeya. Tarjeta postal de inicios del siglo XX. [© Diffida Editores].



106-. El *Coloseo*, la hoy desaparecida fuente de la *Meta Sudante*, y el arco de Constantino vistos desde la Vía Sacra. Hacia 1880. Según Manodori (2002). [© Foto G. Sommer].



registraba, no sólo las alteraciones producidas por el tiempo, sino también “ma anche quei particolari che potevano sfuggire a una percezione diretta del monumento” (Necci, 1998, 20). Fue también el primero que utilizó la fotografía aérea para el estudio de los monumentos y de la topografía romana. En este sentido, la sección fotográfica de la brigada de especialistas del Ejército italiano tomó las primeras fotografías aéreas del foro romano en Junio de 1899 y por cuenta del Ministerio de Instrucción Pública. Boni era, entonces, director de las excavaciones del Foro. La toma de las fotografías se llevó a cabo desde un globo parado en el área de las excavaciones y desde la zona comprendida entre el Coliseo y el *Tabularium* (Becchetti, 1983, 53; Abbamondi, 1998, 14).

Boni ayudó también a la incorporación de la fotografía a la arqueología de campo. Así, por ejemplo, fomentó la toma de innumerables fotografías axiales o cenitales, que documentaron las diversas fases de la investigación estratigráfica en este área excavada (Puddu, Pallaver, 1987). La fotografía pasó a considerarse no sólo como un instrumento idóneo para la reproducción, sino también como protección, tutela y amparo de las obras de arte.

Thomas Ashby fue otro de los tempranos incorporadores de la fotografía a la arqueología en Italia. Fue, desde 1901, discípulo de la Escuela británica de Roma y, desde 1906 a 1925, director de esta institución. Su obra constituye un valioso estudio de la topografía antigua de esta ciudad, demostrando en ella un uso de la fotografía —acometida por él mismo— exacta y atenta (Necci, 1992, 22, nota 26).

Algunos autores han considerado a este británico como el gran fotógrafo de la arqueología romana. Algunas de sus fotografías constituyen documentos incuestionables, como en el caso del *sacellum* de Cloacina del foro romano o de la excavación de la Basílica Emilia (Manodori, 1998, 9). Su trabajo resulta igualmente fundamental para la documentación de las primeras excavaciones realizadas en el foro romano (1899-1904) bajo la dirección de G. Bonni (Necci, 1992, 22, nota 26).

T. Ashby utilizó la fotografía sistemáticamente, como soporte o comprobación de las notas y observaciones realizadas durante el trabajo de excavación. En este sentido, todos sus negativos aparecen numerados y catalogados en relación a sus apuntes (Necci, 1992, 22). En conjunto, el examen de su obra permite comprobar cómo se trata de la documentación de un observador atento no sólo al monumento, sino también al ambiente que lo rodeaba. Las tomas recogen, en efecto, un interés etnográfico por los paisajes y el mundo rural del campo romano (Necci, 1992, 23).

En la historia de la arqueología en Italia destaca también la aportación de Esther Van Deman (1862-1937). Nacida en Ohio (EE.UU.) llegó a Roma en 1901 como *scholar* de la Escuela Americana en esta ciudad, donde permanecería la mayor parte de su vida (Einaudi, 1979, 14). Como consecuencia de sus investigaciones en dicha ciudad se ha conservado un patrimonio de cerca de 3000 fotografías y negativos donados a la Academia Americana en Roma (Necci, 1992, 23).

Esta profesora de arte y arqueología participó en los acontecimientos arqueológicos más importantes de la Roma de principios del s.XX, particularmente en las excavaciones llevadas a cabo por G. Boni en el foro. Gracias al permiso de éste pudo estudiar la *domus vestae*. Su consiguiente libro, publi-

cado en un fecha tan temprana como 1909, constituye aún un estudio fundamental para comprender la arquitectura de este conjunto (Einaudi, 1979, 14). Los dos problemas arqueológicos que más le interesaron fueron las antiguas técnicas arquitectónicas y la construcción de acueductos (Einaudi, 1979, 14). Una de sus principales obras en este campo fue *Ancient Roman Construction in Italy*, publicado póstumamente en 1947 gracias a su colega y amiga Marion Blake.

El archivo de Van Deman constituye un impresionante testimonio de los cerca de 20 años que la investigadora pasó en Roma. Donado a la Academia Americana de esta ciudad, el fondo agrupa aproximadamente unas 3000 tomas. Las fotografías recogen, además de sus trabajos en Roma, diferentes viajes por Europa (1907-1908) y el norte de África (1913) (Einaudi, 1979, 14). En cuanto al soporte podemos destacar cómo todas las fotografías de Esther Van Deman se tomaron con película de celuloide, en un formato de 9x12 cm.

Las progresivas mejoras que experimentaba la técnica fotográfica influyeron, indudablemente, en los ritmos de adopción de la técnica en Italia. Valorando globalmente esta incorporación de la fotografía a la arqueología en Italia señalamos el importante incremento y difusión que se produjo con el paso del daguerrotipo al calotipo, es decir, con el paso al principio del positivo-negativo propio de la fotografía moderna. A partir de entonces encontró una gran acogida en diferentes ambientes como los estudios de retratos, los turistas que visitaban Italia y, por supuesto, entre los estudiosos.

Especialmente interesante resulta considerar cómo los inicios de la aplicación de la fotografía en Italia aparecen íntimamente unidos a la fotografía de representación del *Paesseggio*. Esto nos remite a una primera incorporación de la fotografía, por parte de los viajeros del *Grand Tour*, como parte de los instrumentos de recopilación de vistas y paisajes. A partir de entonces, el viajero culto, que disfrutaba de una cierta preparación clásica y de un gusto por el clasicismo y por la antigüedad, procuraba la adquisición de una serie de fotografías, de tamaños variables, que incorporaba a su álbum como recuerdos visibles de su viaje a Italia (Manodori, 1998, 8). Antes de la difusión de la fotografía de *amateur*, los turistas del s.XIX confiaron en los fotógrafos comerciales para obtener estos *souvenirs* de los monumentos y paisajes que veían en sus viajes. Muchos fotógrafos se ganaron la vida gracias a este tipo de tomas. Buena prueba de esta abundancia resulta la cantidad notable de estas fotografías que aún subsisten en bibliotecas, colecciones y universidades (Wooters, 1996, 2).

En este ambiente, y coincidiendo con una fase de desarrollo e incremento de la fotografía, se fundó la *Società Fotografica Italiana*, en 1889. Las dos últimas décadas del s.XIX contemplaron, en efecto, una vigorosa expansión de las actividades ligadas a la fotografía, en correspondencia con los importantes adelantos técnicos del momento ya mencionados.

El primer presidente de la Sociedad Italiana fue Mantegazza, profesor de antropología en el Instituto Real de Estudios Avanzados en Florencia. Su comprensión de las posibilidades que abría la fotografía le hizo concebir “un plan comparativo de los diferentes tipos y razas humanas”. En su discurso inaugural ante la sociedad Mantegazza propuso “la publicación de una colección completa de las expresiones de la emoción humana documentadas en vida, proporcionando un gran servicio a la psicología y al arte”. Esta concepción de la fotografía como una herramienta fundamental para las disci-

plinas científicas aparecía recurrentemente en las páginas del Boletín de la Asociación italiana, que contribuyó a divulgar las aplicaciones científicas de la fotografía.

La expansión de la industria fotográfica en ciertas ciudades estuvo relacionada con las oportunidades que existían para la reproducción de antigüedades y obras de arte. Y, fundamentalmente, con la demanda extranjera de este tipo de tomas. Esto traduce, en el fondo, la cierta dependencia respecto a factores exógenos que existía en Italia para este desarrollo. Conocidas firmas como la Alinari de Florencia abastecía principalmente un mercado extranjero. Otros estudios, como el también florentino de G. Brodi fotografió, entre otras, las obras de arte de la Toscana y los descubrimientos arqueológicos que se estaban produciendo en Herculano y Pompeya. Su interés por este tipo de tomas le hizo enviar fotógrafos a Egipto, Siria, Jerusalén y Tierra Santa.

A partir de 1887 se produjeron algunos cambios en las firmas comerciales italianas, sobre todo en Alinari. En primer lugar se organizaron “expediciones fotográficas” a áreas antes ignoradas; hacia el norte y sur de Italia. Para completar una visión más amplia del total del territorio italiano se organizaron campañas más allá de Roma.

De la anterior atención por la obra de arte excepcional se pasaba, ahora, a fotografiar todo lo que tuviese un interés artístico. En palabras de Giovanni Morelli: “hoy uno fotografía todo lo que encuentra, lo bueno y lo mediocre, obras genuinas y falsificaciones”. Estas transformaciones reflejaban un cambio en el mercado y en el clima cultural de la época. Estaba emergiendo una nueva clientela, diferente de los viajeros y amantes del arte que habían protagonizado el primer interés por la fotografía en Italia (Tomassini, 1996, 62).

En efecto, los especialistas en arte y arqueología pasaron a ser clientes más asiduos. También los estudios arquitectónicos comenzaron a adquirir álbumes de forma más frecuente. Por ejemplo, Ruskin era, en esta época, cliente de los Alinari, comprando reproducciones de diferentes períodos y estilos. La nueva orientación del mercado significaba que la edición fotográfica, como expresó lúcidamente C. Brogi, se enfrentaba ahora con una demanda de imágenes en pequeñas cantidades más que series destinadas a colecciones de tema variado (Tomassini, 1996, 62).

Paralelamente, y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, las fotografías de los monumentos romanos se fueron incorporando progresivamente a las guías y manuales sobre la historia del arte antiguo de Roma (Manodori, 1998, 8). Las sucesivas novedades de las técnicas fotográficas provocaron una mayor difusión y aplicación de la fotografía a la arqueología. Algunos temas fueron objeto de una mayor atención y fascinación, siendo apreciable su preponderancia en el registro fotográfico del período. Así, destaca la afición, durante la segunda mitad del s.XIX, por los diferentes restos de la ciudad de Roma y sus alrededores (Necci, 1992, 17).

Como antecedentes de los libros editados con fotografías destacan las producciones entre 1860-1870, que proponían fotografías pegadas, acompañadas de textos impresos sobre los cartones del montaje. En la mayoría de las ocasiones se indicaba, además, el nombre del lugar y el fotógrafo. En esos años se distribuyeron también fotografías en un formato mayor, enrolladas y dispuestas para su transporte.

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX el aspecto formal de las fotografías fue evolucionando, aunque en gran parte conservaron ciertas constantes. Así, por ejemplo, en las de arquitectura algunos especialistas privilegiaban las vistas frontales, herederas de los esquemas formales pictóricos, mientras que otros comenzaron a realizar vistas parciales del edificio. Este último acercamiento, más innovador, incidía en alguna de las características específicas del monumento.

El valor documental de las fotografías de estos momentos es fácilmente apreciable. En una ciudad con los notables cambios urbanísticos que, desde mediados del s.XIX, experimentó Roma, la consulta de estos negativos puede ofrecer datos fundamentales. Así, por ejemplo, las vistas de Parker conservadas hoy en la Academia Americana de Roma nos informan, por ejemplo, del Coliseo antes de las excavaciones de 1874. En estas tomas se aprecian en el edificio cinco altares del *via crucis*, todavía visibles (Einaudi, 1979, 19). En otra⁵ se observa también la *Meta Sudans*, una fuente que indicó en la Antigüedad el punto de encuentro de las tres regiones augusteas y que se demolió en 1934 (Einaudi, 1979, 25).

Muchos artistas y fotógrafos profesionales dejaron, en estos años, una rica documentación. Entre los más significativos podemos señalar G. Caneva, cuya obra resulta fundamental en el desarrollo de la fotografía en Italia y, en particular, en Roma. El trabajo de Caneva prestó una especial atención a los monumentos de Roma y a los alrededores de la ciudad. En su acercamiento podemos apreciar una aproximación típica de un pintor realizando encuadres entendibles dentro de esta tradición. Igualmente se debe a su trabajo la primera documentación fotográfica de algunas de las más célebres esculturas del Museo Vaticano como el Laoconte, el torso del Belvedere y el Apolo Sauróctono (Necci, 1992, 18).

Entre los profesionales que privilegiaron la fotografía de carácter arqueológico y las reproducciones de obras de arte podemos destacar James Anderson, quien realizó un abundante registro de la *campagna* romana y de la *Villa dei Quintili*. Destacan otros como G. Altobelli, R. McPherson –considerado el mejor fotógrafo de arquitectura en la Italia del s.XIX– y R. Moscioni, con una obra estimada en aproximadamente 25.000 vistas, etc.

Algunos fotógrafos italianos contribuyeron de forma determinante a la incorporación de la técnica por parte de las diferentes instituciones italianas. Destaca, en este sentido, Luigi Sacchi, pintor, grabador y pionero del calotipo en Milán. Su obra se ha valorado como fundamental para que la fotografía se admitiese en la *Accademia milanese* como instrumento didáctico. A su iniciativa se debe el inicio de la adquisición de fotografías de monumentos por parte de la Academia.

Alumno de la Academia de Brera, Luigi Sacchi emprendió, mediante su actuación como grabador y fotógrafo, un interesante descubrimiento del pasado medieval (Cassanelli, 2000, 50). Su primera impresa significativa fue su *L'antichità romaniche d'Italia*, presentada al concurso del Ateneo di Brescia (Cassanelli, 2000, 51). En *Monumenti, vedute e costumi d'Italia*, 1852-1854 Sacchi reprodujo cerca de cien vistas fotográficas. Esta obra le hizo recorrer la totalidad de la península italiana en bús-

⁵ Fotografía catalogada con la referencia 3252 de la colección Parker.

queda de monumentos en que se apreciase la “lingua comune” del arte, de la cultura y de la historia italiana. Muchos de los originales se los ofreció a F. Hayez, quien procuró su ingreso en la biblioteca de la Academia de Brera (Cassanelli, 2000, 51).

El fondo de los *Archives Photographiques des Monuments Historiques* custodia, en París, parte de los negativos fotográficos de Alfred Normand (Cayla, 1978, 2), arquitecto que vivió en Roma en la década de 1850. El Fondo Normand se compone de aproximadamente 130 negativos de un formato mayoritario de 16 x 21 cm. Su obra se inscribe dentro del corto período de uso del negativo de papel.

Normand realizó la mayoría de sus fotografías con una preocupación documental. En efecto, la fotografía era un instrumento utilizado en su recopilación de documentación sobre arquitectura. A pesar de su contacto con los grandes fotógrafos de la Roma de la época, Normand demostró en algunas de sus tomas un dominio parcial de la técnica del calotipo. En efecto, durante su estancia en Roma Normand fue asiduo de las tertulias y el círculo fotográfico formado alrededor de conde Flachéron. De esta forma encontramos desenfoques involuntarios en ciertas imágenes, así como un reparto desigual de las emulsiones sobre la superficie del negativo. Como era frecuente en la época, los cielos se retocaban y pintaban con tinta china. El arquitecto francés contemplaba la fotografía como un medio de fijar documentalmente los datos que antes había hecho mediante acuarelas y pinturas. Las composiciones que observamos permiten, sin embargo, destacar algunos aspectos, como su búsqueda de encuadres insólitos.

Su obra resulta hoy de gran valor testimonial. Normand pudo visitar y fotografiar las calles de Pompeya en un momento en que los fotógrafos aún no demostraban un excesivo interés por la antigua ciudad. Entre sus vistas de Roma podemos destacar las del Palacio de los senadores, las columnas del Templo de Saturno y del templo de Vespasiano y Tito, las calzadas del foro, el arco de Septimio Severo, la Basílica de Majencio, el Coliseo, etc. Normand proporcionó unas muy tempranas vistas, del Templo de Júpiter, el Templo de la Fortuna, el Templo de Apolo, de diversos elementos arquitectónicos —capiteles— de la Basílica, el anfiteatro, el teatro, diversas vistas de la casa del Fauno —primer atrio, peristilo, capiteles—, la casa de Acteón o de Salustio y la casa de Cástor y Polux. También resultan muy interesantes las fotografías realizadas por Normand durante un viaje a Atenas. Entre sus vistas de la Acrópolis destaca la documentación de la torre franca, construcción que se elevaba al lado de los propileos y que sabemos fue demolida en 1876-1877. El Partenón fue objeto, dentro de los edificios de la Acrópolis, de una especial atención. Así, además de las vistas de conjunto, Normand recogió detalles de su fachada oeste y de la procesión de las Panateneas. Destacan, también, las tomas del *Erechtheion* y el Areópago.

Estas fotografías de restos antiguos encontraron una salida importante entre científicos y arqueólogos. Considerada como un auxiliar neutro, en la época se negaba toda subjetividad a la fotografía (Bouqueret, Livi, 1989, 211). Constituiría, así, un documento de gran valor. Con el tiempo, y con las mayores facilidades ofrecidas por las técnicas fotográficas, se llegó a disponer de una considerable variedad de vistas sobre un mismo monumento.

Al mismo tiempo se llegó a una cierta diversificación de la toma de vistas. Así, se constituyeron álbumes o series de láminas sobre temas más específicos como la historia de la arquitectura.

Ciertos fotógrafos, como Charles Marville, acudieron a Italia para reproducir obras de arte. Las *Excursions daguerriennes* de Lerebours prefiguraron estas guías turísticas ilustradas que fueron tomando una importancia cada vez mayor (Bouqueret, Livi, 1989, 211).

V.1. Los hermanos Alinari de Florencia

Esta firma ocupa un lugar único en la historia de la fotografía en Italia. Con una gran tradición a sus espaldas –ha estado en activo con continuidad desde su fundación en 1853– la firma cubrió gran parte de las demandas de un amplio campo profesional, incluyendo desde la reproducción de obras de arte hasta la documentación de las más diversas escenas (VV.AA., 1985; Weber, Malandrini, 1996, 49; Quintavalle, Maffioli, 2003). Sus catálogos estuvieron disponibles, desde 1855, en lugares como Londres o París. Gracias a su actividad se difundieron a gran escala, por las universidades y centros de estudios occidentales, las colecciones de arte necesarias para la investigación. Su actividad comercial desempeñó un papel muy importante en la difusión de una metodología de trabajo comparatista.

Leopoldo Alinari, educado en la calcografía, fue el fundador de la empresa. Conocedor del interés que despertaba Florencia en la Europa del s.XIX y del destino que era para buena parte de los viajes eruditos, comenzó su actividad fotográfica en esta ciudad (Weber, Malandrini, 1996, 49). Las primeras fotografías que realizó fueron objeto de la atención de Piot, que buscaba por entonces ilustraciones para su *Italie Monumentale* de 1851 (Weber, Malandrini, 1996, 49).

Poco después, hacia 1858, Alinari fotografió cincuenta dibujos de la colección Uffizi. Apostaba, así, por un determinado tipo de fotografía documental. Esta afortunada decisión marcó para la empresa el inicio de su especialización en la reproducción de obras de arte, que se convertiría, con el tiempo, en su actividad más fructífera (Weber, Malandrini, 1996, 50). Casi inmediatamente, en el mismo año 1858, se publicó la recopilación de estas vistas en la obra *Disegni di Raffaello e d'altri maestri esistenti nelle gallerie di Firenze, Venezia e Vienna riprodotti in fotografia dai fratelli Alinari* (Weber, Malandrini, 1996, 50).

A partir de este momento la reproducción de obras de arte desempeñó un papel fundamental en la empresa Alinari. En este campo, los Alinari crearon un estilo que se convirtió en estereotipo para este tipo de fotografía, permaneciendo válido hasta muy avanzado el siglo XX (Settimelli, 1977). Su acercamiento contribuyó, pues, a crear una convención sobre las formas de mirar el objeto, sobre el documento fotográfico, que utilizarían gran parte de las universidades europeas de la época. Los profesionales que trabajaron para la firma comercial siguieron siempre el mismo esquema: la búsqueda de una gran fidelidad, un equilibrio tonal, una extrema nitidez, y el rigor geométrico de la imagen (Necci, 1992, 18).

También en arquitectura su trabajo significó determinar unas pautas de representación. En estas vistas de arquitectura, las fotografías de Alinari son diferenciables por el punto de la toma, elegido a

cerca de tres metros de altura del monumento. Se eliminaba, así, la distorsión que provocaba la perspectiva. Se recurría, a la vez, a una luz difusa que evidenciase todos los elementos arquitectónicos y pusiese de manifiesto el relieve y ornamentos de su fachada. Se tendía también a eliminar todos los elementos que pudiesen distraer la atención respecto a lo fotografiado. Se procuraba, de esta forma, el aislamiento del monumento respecto a su contexto urbano. Esta aproximación contrasta claramente con las tomas fotográficas anteriores, herederas de unos esquemas procedentes de la pintura paisajística del s.XVIII. En estas pinturas el monumento se reproducía preferentemente en una posición oblicua, inscrito en el ambiente circundante y acompañado muchas veces de la presencia de pastores, paseantes, etc. (Necci, 1992, 18).

Con los primeros años del s.XX se asistió al incremento de una manía de enumeración y categorización exacta. Esta voluntad estaba evidentemente causada por la necesidad de efectuar una reclasificación y una reorganización del conocimiento. En este sentido, destaca el anuncio del ministro italiano de Instrucción Pública realizado durante el Tercer Congreso Fotográfico celebrado en Roma en el año 1911 respecto al establecimiento en la capital de “un archivo general italiano” (Tomassini, 1996, 63).

La aportación del archivo Alinari a este ambiente de catalogación y difusión del patrimonio italiano ha sido, sin duda, fundamental. La amplia labor desarrollada y la continuidad permiten comprender la importancia de sus fondos. En la actualidad la actividad del archivo Alinari se encamina a valorar y potenciar los fondos tradicionales de la firma a la vez que ha animado nuevos proyectos. El edificio de la empresa en *Largo Fratelli Alinari* 15 de Florencia alberga todavía los negativos de cristal producidos por Alinari desde 1860. El volumen total custodiado permite hablar de cerca de 400.000 negativos en cristal y 750.000 sobre película de varios tamaños y de color y blanco y negro. Igualmente la política seguida por el archivo ha incluido la compra de otros archivos como el Villani, activo en la ciudad de Bolonia de 1920 a 1986 y que albergaba un total de unas 600.000 imágenes (Weber, Malandrini, 1996, 54).

Por otra parte, las publicaciones periódicas italianas testimonian, en sus páginas, esta progresiva adopción de la fotografía así como el crédito que se le confería. Buen ejemplo de ello son las *Notizie degli Scavi Antichità*, publicación, desde 1876, de la Dirección de Antigüedades de Italia. Con un formato de 21x29 cm., el lugar que se reservó a la ilustración fotográfica en esta publicación fue, de 1876 a 1890, bastante reducido. Se acudía a algunas láminas en fototipia de Danesi-Roma o de Salomone. Incluso se abandonó este tipo de lámina durante los volúmenes pertenecientes a los años 1883, 1885 y 1886. Durante este lapso de tiempo, el dibujo fue el único modo de representación de los objetos (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986, 159).

Las ilustraciones fotográficas se dedicaron, por lo general, a una amplia temática: cerámica, epigrafía, escultura, objetos en bronce, etc. A partir de 1891 la redacción de esta revista adoptó el procedimiento de la autotipia (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986, 159). En adelante, el número de fotografías publicadas creció regularmente hasta alcanzar cifras considerables si las comparamos con las de otras publicaciones, alcanzándose a menudo más de doscientas por volumen. La contrapartida era la mala calidad de impresión de la autotipia, y la mediocridad general, con algunas excepciones, de las tomas.

En 1898 la revista publicó una de las primeras fotografías aéreas de excavaciones que se conocen. Se trata de un yacimiento situado en Roma que la fotografía permitía ver en extensión. Ilustraba un artículo de G. Gatti y se tomó desde un punto casi vertical, mediante un globo militar (Gatti, 1898, 160).

Característico de estos primeros años del s.XX resulta el desigual uso de la fotografía que llevaron a cabo los autores. En ocasiones, el recurso a un fotógrafo profesional se traducía en tomas más cuidadas y en una mayor abundancia de las vistas de detalle. Estas circunstancias se observan, por ejemplo, cuando Vaglieri publicó, en 1908, un artículo sobre las excavaciones de Roma. Con la finalidad de realizar las fotografías necesarias Vaglieri recurrió al fotógrafo Danesi, quien multiplicó las tomas y las vistas de detalle. En estos momentos Danesi se convirtió en la firma que monopolizó la publicación fotográfica de casi todas las excavaciones italianas, entre otras, Roma, Pompeya, Sicilia y Cerdeña.

A partir de 1910 la revista parece haber concedido una mayor importancia a la calidad de sus imágenes. De esta forma pasó a utilizar *papier glacé* para dos artículos dedicados a ciertas excavaciones prestigiosas como eran las de Pompeya y Ostia. Sin embargo, Spano, que firmaba ahora los artículos sobre las excavaciones de Pompeya, proporcionaba originales fotográficos muy mediocres.

Esta aparición del registro fotográfico en las publicaciones no significó que algunos autores, como Orso, no siguiesen siendo muy reticentes en cuanto a su uso. Este autor publicó, en 1911, un monográfico sobre las excavaciones efectuadas en Calabria. El texto presentaba 19 fotografías sobre 102 ilustraciones, sin que pueda diferenciarse claramente por qué la fotografía fue elegida en unos casos y no en otros.

Después de un corto período de expectación y confianza moderada en la fotografía, la revista se comprometió definitivamente, a partir de 1891, en la vía de la ilustración fotográfica. Sin embargo, la cantidad de reproducciones fotográficas no estaba en relación con la muy mala calidad de la impresión de las imágenes. Sin embargo, no se volvió a procedimientos anteriores que proporcionaban un mejor acabado y calidad como la fototipia. La solución para la peor calidad fue, simplemente, la elección, a partir de 1910, de un papel de mejor calidad para presentar los temas considerados más importantes. Esta elección permite comprobar cuáles eran los temas a los que se otorgaba un mayor interés por parte de los investigadores. Observamos, así, una preferente atención por las pinturas de las villas pompeyanas y, en general, por la antigüedad romana.

Igualmente significativo resulta el papel de la fotografía en las *Notizie degli Scavi Antichità* (NDSA). Desde bastantes años antes de la Primera Guerra Mundial la citada publicación incluyó abundantes tomas (Chéné, Foliot, Réveillac, 1986, 193). De acuerdo con esta política, hacia los años 30 se constatan unas 60 fotografías por 100 páginas de volumen, manteniéndose este nivel hasta hoy.

Habría que esperar al número de 1940 para que el conjunto de la ilustración se presentase en el texto con una buena calidad de impresión. A partir de este momento, las NDSA cambió de fórmula suprimiendo las láminas fuera del texto y utilizando el papel couché. Con ello, la fotografía se incorporaba plenamente al discurso arqueológico.

V.2. Los viajeros extranjeros y su influencia en la representación de la Antigüedad

El creciente desarrollo del turismo y el deseo por parte de los viajeros de recopilar varios recuerdos —como pruebas tangibles del periplo efectuado— precipitaron la producción y difusión de las fotografías de iglesias, de palacios del Renacimiento y de plazas. Las relaciones entre Italia y los viajeros extranjeros que la recorrieron tuvieron lugar —al igual que en España— bajo una ambigüedad evidente. Admiración y rechazo, exaltación y desconfianza se mezclaban en casi todas las aproximaciones. En cualquier caso, una persona bien educada del *Grand Siècle* debía pasar siempre por el “obligatorio” viaje a Italia.

Mediante este recorrido el público culto occidental encontraba la plasmación física o real de todas las referencias literarias y culturales que impregnaban la cultura que había recibido. Así, por ejemplo, en el testimonio de la *paideia*, los ingleses encontraban la armonía arquitectónica, los franceses los ideales de libertad y los americanos los valores de la república democrática (Manodori, 1998, 8).

Entre los máximos atractivos que guiaban el *Voyage en Italie* estaba, sin duda, la Roma antigua y los monumentos del Renacimiento, es decir, los antiguos edificios y restos de la ciudad en su doble faceta de cristianos y paganos. Concebido como un aprendizaje, o incluso como una iniciación, el *Voyage en Italie* era, sobre todo, un viaje cultural iniciático (Bouqueret, Livi, 1989, 13) para todo artista desde el Renacimiento. A partir de 1839 la fotografía fue sustituyendo paulatinamente, en esta etapa del aprendizaje, el *carnet* de croquis del pintor y el de notas del escritor.

Esta aproximación fotográfica a los paisajes urbanos conoció un desarrollo muy rápido gracias a las mejoras técnicas y, sobre todo, a la invención del negativo de cristal. La reproductibilidad, y lo que esto conllevaba en cuanto a las posibilidades de manipulación de la imagen, permitió hacer frente al incremento de peticiones por parte de un público ávido de representaciones “semblables à la nature” y deseoso de conocer Italia, en ocasiones sin tener los medios o la voluntad de ir allí. Italia muestra, en este sentido, algunas semejanzas con el caso español. Al igual que en España, las primeras fotografías de monumentos se hicieron para un público que estaba fuera y no para responder a la demanda interna del país.

Resulta interesante considerar quiénes fueron los personajes que se dirigieron a Italia, incluyendo fotógrafos *amateurs* o profesionales. En un primer momento dominaron pintores como Merville, Le Gray, Nègre, Constant y, más tarde, Dubufe, Lhermitte, Bonnard y Vuillard. También estaban representados los arquitectos mediante Normand, Delessert y Méhédin (Bouqueret, Livi, 1989, 207). Otras profesiones también presentes eran los escultores como Flachéron; los arqueólogos como Piot; antropólogos e investigadores como Guillot-Saguez y Potteau; militares como Jeuffrain y Puyo; los escritores como Zola, etc. (Bouqueret, Livi, 1989, 207).

A Italia llegaron fotógrafos de todo el mundo, haciéndola tema de sus vistas. Encontramos allí, por ejemplo, algunos como Cretté, Bertrandé, Degoix, Godard, Le Lieure o Perraud (Bouqueret, Livi, 1989, 208). También otros, como el médico de Edimburgo Robert MacPherson, el reverendo Calvert Richard Jones, George Wilson Bridges, William Robert Baker, Robert Eaton, James Anderson y



107-. Galería de los Museos Vaticanos, antiguas instalaciones. Hacia 1878. Papel Albúmina. [© Museo Cerralbo, Inv. 07289. Foto Giovanni Battista Maggi].

Alexander John Ellis. Algunos alemanes se establecieron también en Italia, como Giorgio Sommer en Roma, Wilhelm Plüschow en Nápoles, y el baron Von Gloeden en Sicilia (Bouqueret, Livi, 1989, 208).

Esquemáticamente podemos distinguir varias categorías de viajeros según la función –real y simbólica– de cada tipo de viaje (Bouqueret, Livi, 1989, 15). La primera permite concebir a Italia como tierra elegida por los artistas. En este sentido el paso por este país constituía una etapa fundamental de la formación. El período de paso por Italia parece haber influido notablemente en todos ellos. Así, por ejemplo, parece haber sido durante su viaje a Italia en 1836-1837 cuando, en compañía de L. Gaucherel, Viollet-le-Duc comenzó a idear una posible teoría sobre el arte clásico y medieval. H. Taine no dejaba, durante su propia estancia, de interrogar los paisajes y monumentos para intentar volverlos intelectualmente comprensibles y extraer una teoría a partir de ellos. Su *Voyage en Italie* (1866) fue la consecuencia de estas reflexiones.

En segundo lugar podemos señalar el papel desempeñado por Italia como catalizador del yo. Sería la aproximación, por ejemplo, de Stendhal, Barrès, Maurras, Suarès y Gide. Italia les revelaba a ellos mismos. Ellos, como contrapartida, descubrían Italia al gran público. Como tercer motivo o aproximación principal podemos destacar los viajeros cuya finalidad principal se asemejaba a la figura del “enviado especial”, deseoso de informar al público de sus naciones de origen sobre las mutaciones que se estaban produciendo en la Italia contemporánea.

Por último mencionamos también los viajeros que simplemente atravesaron Italia. En este sentido Italia fue el primer paso del viaje a Grecia o el Oriente, casi a modo de una frontera que ponía al viajero europeo en contacto con lo desconocido. Así podemos advertirlo en la frase de Stendhal: “En Italie le pays civilisé finit au Tibre. Au midi de ce fleuve vous verrez l’énergie et le bonheur des sauvages”. En estos recorridos los itinerarios aparecen estrictamente codificados, siguiendo siempre un esquema determinado: la antigua Roma, Pompeya, *Paestum*, la Sicilia griega, la Florencia de los Médicis y de los Condottieri, la Roma del Renacimiento y del Barroco eran algunas de las etapas de este viaje (Bouqueret, Livi, 1989, 17).

Al igual que los viajes emprendidos a España o a Oriente, el viaje a Italia debía tener una cierta dosis de exotismo que atraía la curiosidad occidental. En ese sentido, no resulta extraño el que, por ejemplo, las regiones geográficamente y culturalmente más próximas a Francia se vieran a menudo excluidas de los viajes protagonizados por franceses. Los viajes realizados a Italia se asemejaban a palimpsestos en el sentido de que parecían concebirse o planearse dentro de textos clásicos que había que verificar (Bouqueret, Livi, 1989, 17). En comparación con estos mitos clásicos o históricos, la realidad contemporánea que presentaban estos países no parecía contener más que fealdad y decadencia.

Los motivos elegidos por los fotógrafos fueron durante bastante tiempo los mismos que habían sido elegidos en la representación mediante dibujos y acuarelas. El retrato dominó con los daguerrotipos y, en cualquier caso, fue el medio de asegurar la subsistencia de muchos fotógrafos, incluso cuando sus propósitos les atraían hacia otros horizontes. El paisaje conoció una época de gran expansión con la técnica del calotipo y con las técnicas de colodión húmedo y seco. Se trató también el paisaje urbano, pero limitándose a los monumentos civiles o religiosos que tenían interés para la historia del arte. La representación del hábitat contemporáneo ocupó, por el contrario, un escaso lugar (Bouqueret, Livi, 1989, 208). El reportaje se impuso muy pronto como forma de ilustrar las catástrofes naturales, las revoluciones o, por ejemplo, las batallas de Napoleón Bonaparte y de Napoleón III contra los austriacos. En este panorama la arquitectura constituyó, sin duda, uno de los puntos fuertes en la dedicación de los primeros fotógrafos, destacando sobre todo la dedicación a la Roma antigua y al yacimiento de Pompeya.

Buen ejemplo de esta aproximación extranjera resulta el caso del viajero C. Richard Jones (1804-1877), quien describió sus actividades fotográficas en las ciudades de Nápoles, Pompeya y Roma en cartas enviadas a Fox Talbot durante la primavera de 1846. A su regreso a Gran Bretaña había conseguido reunir vistas de Malta, Sicilia, Pompeya, Roma y Florencia (Smith, 1996, 4). La visita del británico a Florencia coincidió, además, con un perceptible incremento del interés en las islas por esta ciudad. Así, por ejemplo, sabemos que Charles Dickens visitó Florencia durante 1845, en un viaje que realizó por el norte de Italia hasta Roma y Nápoles y que se plasmó en la posterior publicación, *Pictures from Italy*.

Las fotografías de C. R. Jones han sido señaladas como un buen ejemplo de la visión parcial que, en ocasiones, resultó de esta aproximación extranjera. Así, sus composiciones reflejan las actitudes de sus contemporáneos británicos hacia el Batisterio, el Campanile y Sta. María del Fiore. Los visitantes británicos consideraban a Sta. María del Fiore, con su fachada no terminada, como “awkward, squat, clumsy” y el batisterio “altogether incorrect”. Sin embargo, el Campanile gozaba de una mayor consideración por parte de los turistas británicos (Smith, 1996, 7). Estas preferencias y este juicio sobre el arte se refleja en la imagen, proporcionada por la fotografía.

En cualquier caso, la obra de este autor proporciona una visión fotográfica muy temprana de algunos de los principales monumentos italianos. Así, por ejemplo Calvert Jones realizó vistas positedas de 18,5 x 22,4 cm., en papel salado, ilustrando el estado del Coliseo de Roma ya en 1846⁶.

⁶ Vistas pertenecientes, entre otros, al *Rijksmuseum* de Amsterdam (Boom, Rooseboom, 1996, 36, fig.6).

Otro de los destacados viajeros fotógrafos fue el médico escocés Robert MacPherson (1811-1872), que se instaló en Roma y abordó la producción de fotografías entre 1850 y 1869 (McKenzie, 1996, 32). De los 126 papeles salados conservados de él en *The Calotype Club* de Edimburgo, dieciséis son vistas topográficas realizadas en Roma y en otras ciudades italianas (McKenzie, 1996, 33). Uno de sus álbumes, *The calotype Club of Edimburgh*, conservado hoy en la *Edimburgh Central Library*⁷, nos permite comprobar los temas que fueron objeto de las vistas italianas a las que hemos aludido⁸. Estas vistas de Italia incluyen localidades ubicadas fuera de Roma como Pistoia. Esto, junto a otro grupo de fotografías de Malta, sugieren que las “excursiones fotográficas” no eran algo puntual sino que se trataba de una costumbre más común (McKenzie, 1996, 34).

La confección de estos álbumes era característica del *Grand Tour*. El álbum fotográfico se convertía, así, en una continuación cultural de una costumbre que había desempeñado un papel fundamental en la vida artística occidental. Además, en el s.XIX el *Grand Tour* estaba dejando algo de lado su carácter elitista anterior para convertirse en un viaje continental abierto a otros grupos sociales, sobre todo a la emergente clase industrial. Otros factores, como la mecanización del transporte, contribuyeron también a facilitar estos viajes (McKenzie, 1996, 35).

Poco a poco el trabajo de MacPherson se dio a conocer al público. Grabados efectuados a partir de muchas de sus fotografías aparecieron en ciertas publicaciones académicas como la *Rome and the Campagna* de Robert Burn. El fotógrafo escocés realizó también un pequeño estudio sobre la escultura del Vaticano. Pero sin duda la mayor publicidad para su obra fueron las sucesivas ediciones del libro de John Murray *Handbook for Travellers in Central Italy*, publicación muy utilizada por los turistas (McKenzie, 1996, 36). MacPherson adquirió, así, un gran renombre en Roma. Igualmente, las exhibiciones organizadas por la *Photographic Society of Scotland* en Edimburgo a partir de 1856 evidenciaron la destacada presencia de Italia en este tipo de exposiciones.

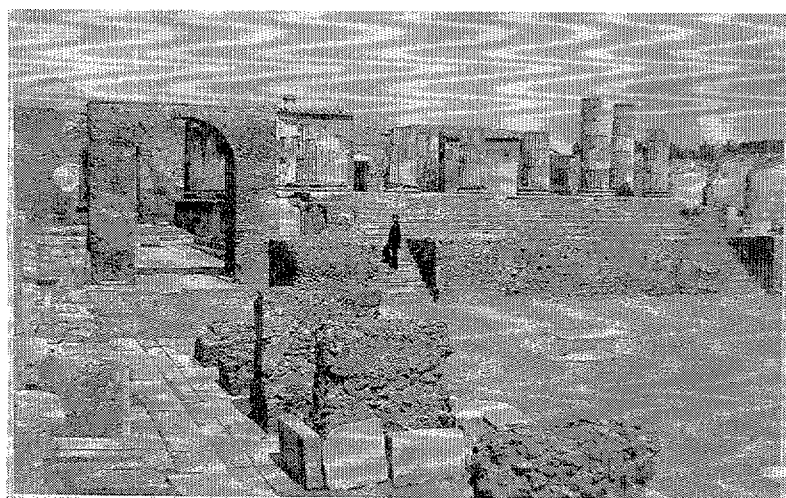
Otro significativo fotógrafo extranjero fue el británico James Anderson (1813-1877). Su primer catálogo apareció en 1859 y sus obras estuvieron a la venta en la librería de Josef Spithöver, una de las más conocidas de Roma y que fue muy frecuentada por los viajeros extranjeros, especialmente los de origen alemán (Feyler, 2000, 233).

La dispersión de su obra testimonia el temprano interés de buena parte de los institutos de arqueología europeos. En efecto, su obra fue adquirida durante la formación de la fototeca del *Institut d'Archéologie Classique* de Estrasburgo. La mayoría de las fotografías adquiridas en Roma por el arqueólogo alemán Adolf Michaelis habrían sido realizadas por este fotógrafo.

La fotografía de los extranjeros contribuyó a definir los acercamientos posteriores y la primera imagen de países como Italia. El conocido fotógrafo Giorgio Sommer, nacido en Frankfort, influyó de forma determinante en la formación de una imagen popular italiana (Miraglia, 1996, 41). En 1857

⁷ Conservado con el n° Inventario: GY. TR.1.E23c, Acc., no. T50261

⁸ En concreto se trata de: El arco de Constantino, la Fontana de Trevi, el Templo de Serapis, Paestum, Pistoia, diversas tomas del foro de Roma, Coliseo, el arco de Tito, el templo de Venus, el templo de Vesta (McKenzie, 1996, 33).



108-. Pompeya. Hacia 1874. Papel albúmina, formato *carte de visite*. [© Museo Cerralbo, Inv. FF02687. Foto atribuida a Fratelli Amodio en *Album Pompei*].

Sommer llegó a Italia y, poco después abrió estudios, casi simultáneamente, en Roma y Nápoles⁹. Sus establecimientos se convirtieron pronto en centros florecientes que acogieron visitas constantes y estancias de artistas extranjeros, pertenecientes a academias o institutos de sus propios países. Este interés que despertaba Italia constituiría un factor fundamental para el desarrollo de su técnica fotográfica. La posibilidad de trabajar en Italia era para Sommer, como para los pintores contemporáneos, un retorno al clasicismo de Roma, casi un viaje al pasado. Sommer se sentía atraído por lugares como Roma y Pompeya, por la grandeza que sus antiguas ruinas traslucían tanto como por las excavaciones que se estaban llevando a cabo. Las obras que progresivamente se iban descubriendo constituían una nueva fuente y estímulo para el estudio y la investigación (Miraglia, 1996, 42).

Dentro de este ambiente se comprenden las expediciones fotográficas que Sommer sufragó y protagonizó. Su finalidad era la documentación de los lugares más representativos del arte de la península Itálica. Así, por ejemplo, sus tomas testimonian las transformaciones de la ciudad de Pompeya tras las excavaciones llevadas a cabo en las termas Stabiani en 1824¹⁰. Pompeya, siempre presente en las fotografías de esta época, simbolizaba a la perfección la grandeza del pasado romano.

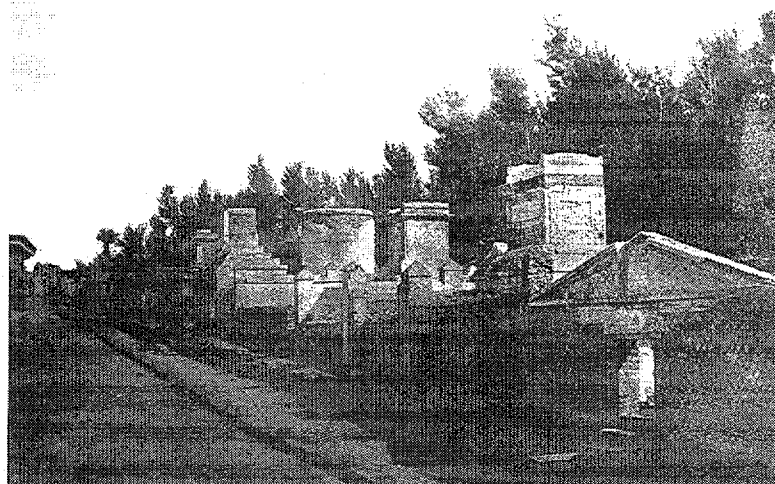
La temática de las fotografías de Sommer respondía a la demanda de los turistas, especialmente los de origen alemán, cuyas *Bildungsreise* demostraban un constante interés por el paisaje, el arte y las antigüedades greco-romanas. Para responder a esta demanda, Sommer documentó principalmente al arte y los hallazgos arqueológicos, destacando sus series sobre los Museos Nacionales y Pompeya. En la antigua Roma, Sommer trabajó bajo la atención de Fiorelli, entonces director de las excavaciones que se llevaban a cabo en la ciudad. Se ha apuntado la posibilidad¹¹ de que trabajase también en colaboración con J. Henry Parker, el arqueólogo inglés que, desde 1860, fue uno de los mayores defensores del valor de la fotografía en la arqueología (Miraglia, 1996, 44).

⁹ Sus fotografías pasaron a formar parte de los fondos de significativas fototecas como las de la universidad de Estrasburgo, habiendo sido identificadas aquí por Gabrielle Feyler (2000, 233).

¹⁰ Algunas de estas vistas pertenecen hoy a la colección fotográfica del *Rijksmuseum* de Amsterdam (Bomm, 1996, 25).

¹¹ Tozzi, S., 1989: "I fotografi di Parker", en *Un inglese a Roma: la raccolta Parker nell'Archivio Fotografico Comunale 1864-1877*, pp. 17-22, Rome.

109-. La vía de las tumbas en Pompeya. 1854. Según *Recueil photographique*, Imprenta fotográfica de Blanquart-Évrard, lám. 10.



Sin embargo Sommer imprimió siempre ciertas características a sus tomas que le alejan de unas vistas estrictamente documentales. Así, cuando fotografió la colección de esculturas del museo de Nápoles, Sommer incluyó en sus encuadres el ambiente del Museo que rodeaba cada una en vez de limitarse estrictamente a las piezas (Miraglia, 1996, 44).

El análisis de buena parte de las fotografías producidas en esta época muestra cómo los fotógrafos que pertenecían a una cultura respondían ante el espectáculo de otra. En efecto, la mayor parte de los viajeros occidentales que se acercaron en el s.XIX y XX a las antigüedades se habían educado en unos ambientes y círculos donde el pasado histórico italiano había tenido un considerable peso. Pertenecientes, por lo general, a una clase social elevada, estos viajeros –en ocasiones también fotógrafos– manifestaban hacia las antigüedades un entusiasmo considerable. En sus testimonios –ya sean escritos o fotográficos– se puede detectar la considerable influencia de sus predisposiciones culturales en la imagen que iban a transmitir de estas antigüedades. Recientes trabajos han intentado poner de relieve las consecuencias de estas predisposiciones en la producción fotográfica resultante. Especialmente interesante resulta la repercusión de esta visión parcial en la representación de uno de los conjuntos arqueológicos más importantes y significativos: el foro romano.

A. Szegedy-Maszk (1996) ha analizado algunas de las consecuencias fundamentales de la aproximación de los occidentales a las antigüedades del foro de Roma. Una de las primeras observaciones que cualquier viajero realizaba en su aproximación al foro romano era el considerable contraste existente entre la grandeza del pasado –reflejada por el foro– y la penuria del presente. En efecto, los viajeros y fotógrafos del s.XIX fueron conscientes de la importancia que el sitio había tenido y el abandono casi total que podían contemplar en su época¹².

Esta realidad del foro romano como campo de pastoreo –*Campo Vaccino*– provocó en los viajeros-fotógrafos varias reacciones. Una fue la decepción mezclada con la convicción de que la ciudad antigua sobrepasaba la moderna, cuyos logros parecían inexistentes. En este sentido, la mayoría de las narra-

¹² Recordamos que el foro de Roma se convirtió, tras su casi total abandono, en el llamado *Campo Vaccino* o lugar dedicado al pastoreo del ganado.

ciones de la clase culta occidental presentaba el viaje a Roma más como una “obligación” cultural, una tarea, que como una estancia hecha por el placer que pudiera proporcionar (Szegedy-Maszak, 1996, 25).

Ante este panorama, la tarea de los fotógrafos consistía en dar sentido a la amalgama de estructuras que aparecían en el foro. Debía parecer atractiva a la posible clientela, formada casi exclusivamente por estos viajeros o instituciones extranjeras. A pesar de este esfuerzo, algunos autores han destacado cómo la experiencia del Foro era, fundamentalmente, verbal e imaginativa, no visual. Era más por lo que evocaba que por lo que se descubría *in situ*.

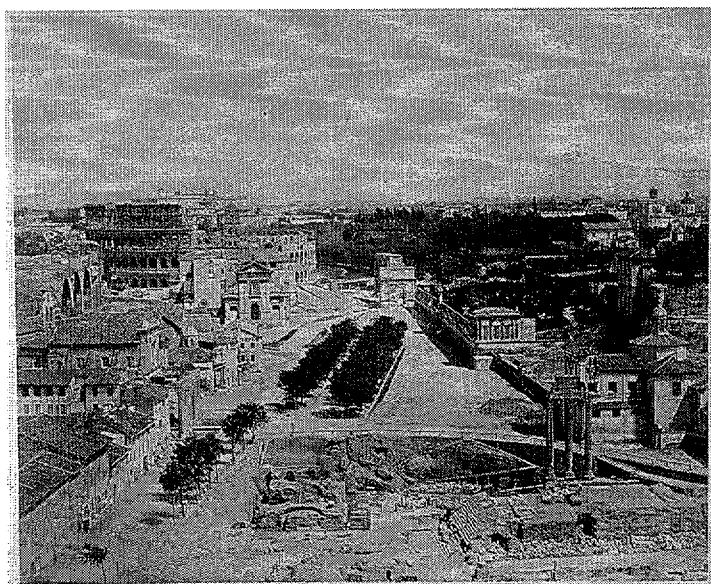
Una de las primeras fotografías conocidas sobre el foro es la que apareció en el segundo tomo de las *Excursions Daguerriennes* de Lerebours. Se titulaba *Vue prise de Campo Vaccino*. En el encuadre se pasaron por alto algunos detalles históricos que recordaban la dilatada historia del lugar. En efecto, el lector tenía que buscar cuidadosamente los restos de edificios antiguos. El único que se diferencia claramente era la fachada del templo de Antonino y Faustina, que había sido ocupado por la iglesia de San Lorenzo. La impresión general que se daba del *Campo Vaccino* —el foro— era la de una avenida de árboles rodeada por una colección de casas corrientes. *Excursions Daguerriennes* incluyó también una toma del Arco de Tito, construcción que marca el límite occidental del foro. La elección de esta estructura tampoco parece haber sido aleatoria; respondía al interés de los compradores por la antigüedad romana.

Por otra parte, el foro estaba siendo objeto de importantes transformaciones ligadas a los trabajos arqueológicos que empezaron en la época. Después de varios trabajos esporádicos, el nuevo gobierno republicano de 1870 estableció, como una de sus prioridades, el descubrimiento y conservación de estas estructuras, iniciándose campañas de gran envergadura tanto en el Coliseo como en el foro (Szegedy-Maszak, 1996, 26). Con el incremento del trabajo de los especialistas, se produjeron otras aproximaciones como la de Henry Parker. Estas nuevas fotografías se centraban en vistas más detalladas que proporcionasen, a los eruditos y estudiosos, valiosos datos para la elaboración de sus teorías.

Una de las estrategias de aproximación a las ruinas del foro fue lo que A. Szegedy-Maszak ha denominado la “iconografía de la Arqueología” (Szegedy-Maszak, 1996, 26). Las tomas procuraban proporcionar parte de las excavaciones modernas que se estaban llevando a cabo u otros elementos que mostrasen “lo antiguo”. Ejemplificador de esta perspectiva resulta el encuadre del capitolio que muestran, por ejemplo, las tomas realizadas por Tommaso Cuccioni desde 1860. El elemento central en estas fotografías era las tres columnas supervivientes del templo de Castor. Se ofrecía, además, la mencionada “iconografía de la arqueología” al permitir vislumbrar los recientes hallazgos en el área. Se podía observar también la diferencia entre el nivel o estrato ocupado por la ciudad antigua y la contemporánea.

Si observamos la mayor parte de las fotografías realizadas en la segunda mitad del s.XIX sobre el foro romano, veremos cómo la variación de acercamientos y encuadres resulta bastante limitada. Esta “estandarización” se explica, en parte, por el hecho de que muchos fotógrafos de la época vendían sus trabajos mediante listas descriptivas. Estas listas permitían al viajero o erudito europeo adquirir sus fotografías a través de descripciones como “*Forum Romanum*, mirando hacia el Capitolio” o “*Forum Romanum*, vista general tomada desde *Clivus Capitolinus*”, incluye los principales templos del

110-. Vista general del foro romano.
Hacia 1878. Papel Albúmina.
[© Museo Cerralbo, Inv. FF0293.
Foto Giovanni Battista Maggi].



111-. Tarjeta postal de *La Via dell'Impero e il Colosseo visti dal monumento a Vittorio Emanuele II*. Roma. Primer tercio del siglo XX. [©Vera Fotografia].



foro y el arco de Tito¹³. Estas descripciones no dejaban al fotógrafo mucha capacidad de innovación que, por otra parte, podía no ser apreciada por los clientes.

Otra marcada característica de estas fotografías globales era su miniaturización. El resultado era que sólo los edificios más amplios eran visibles, perdiéndose detalles o estructuras de menor tamaño pero que podían tener una gran importancia desde el punto de vista histórico. La miniaturización también lograba camuflar algunos de los aspectos menos evocadores de la realidad contemporánea del foro.

Considerando estas aproximaciones fotográficas constatamos cómo el foro romano había perdido no sólo su antigua grandeza, sino también su comprensibilidad. En su acercamiento como no especialistas y, realizando tomas para un público variable, los fotógrafos se enfrentaban a un espacio con una destacable complejidad histórica y arquitectónica. Conociendo la importancia que este conjunto había alcanzado en el pasado, los fotógrafos se esforzaron por restaurar algo de esta grandeza. Así comprendemos la representación, de forma recurrente y central, de las columnas: elementos gran-

¹³ Catálogo del fotógrafo Robert MacPherson de 1865.

diosos, evocaban simbólicamente el esplendor de esa arquitectura. Mediante la representación de arcos, columnas, columnatas y basílicas el espectador podía imaginar el esplendor de la ciudad en el pasado.

Otra vista frecuente atravesaba el foro permitiendo ver varios de sus edificios. Pronto emergió un consenso sobre el encuadre conveniente: la sección que atravesaba el arco de Septimio Severo. Esta estructura constituía una de las atracciones más importantes del área. Su buen estado de conservación contribuía a simplificar la tarea de identificación a realizar por parte del espectador (Szegedy-Maszak, 1996, 28).

El proceso de selección y simplificación iba más allá. Así, muchos fotógrafos no conseguían comprender el foro como un todo y decidían centrarse en un sólo elemento como ejemplificador. Esto explica que encontremos numerosas tomas de uno de los elementos o de las estructuras del foro, aislados y sin conexión con su entorno. Junto con el arco de Septimio Severo, otro monumento frecuentemente representado fue el templo de Castor y, en concreto, las tres columnas que todavía quedaban en pie. En efecto, estas columnas se reprodujeron durante el s.XIX en un sin fin de dibujos y vistas. Además, las columnas constituían uno de los temas favoritos de los fotógrafos, atraídos por el potencial pintoresco de la escena (Szegedy-Maszak, 1996, 28).

La mayoría de los viajeros del s.XIX encontraban el foro, aún después de la obligatoria visita, demasiado complicado y con una historia demasiado densa. Las fotografías de elementos aislados son, en este sentido, una muestra de su búsqueda de una mayor simplicidad y comprensión. En este sentido, resulta interesante comprender cómo la mayoría de los viajeros del s.XIX intentaron, mediante sus fotografías y dibujos, representar el foro no cómo lo veían sino conforme a la visión que ellos tenían de lo que había sido la cultura romana. Así, estas fotografías tuvieron en común una visión estandarizada y muy idealizada que seguía ciertos parámetros románticos.

V.3. Conclusiones

Los monumentos antiguos ejercieron una atracción irresistible en los estudiosos de todas las nacionalidades. Italia fue, sin duda, un marco privilegiado y reunió en su territorio numerosos fotógrafos y muy diversos acercamientos a su patrimonio. En su aproximación no sólo se sintieron atraídos por la belleza clásica, sino también por la de los monumentos cristianos, medievales, del renacimiento y barroco. Así, por ejemplo, gozó de gran atención el *revival* de la Edad Media, concediendo algunos países como Gran Bretaña una atención preferente a sus restos monumentales y arquitectónicos (Romano, 1994, 14).

El interés prioritario por la representación del mundo constatado en la literatura de viajes del s.XIX aceleró este proceso de conquista visual de los países extranjeros. La fotografía conformó y difundió imágenes para este proceso (Bouqueret, Livi, 1989, 207).

Paralelamente, el descubrimiento de la fotografía coincidió con la progresiva configuración de diversas disciplinas científicas. Todas estas disciplinas —como las ciencias naturales, la arqueología y el arte— tenían en la época una enorme necesidad de representaciones exactas. Esto significaba, de acuerdo con las creencias del momento, la necesidad de fotografías.

Como hemos visto, el primer fotógrafo romano que advirtió la necesidad fundamental de incorporar la fotografía a la arqueología fue C. Baldassarre Simelli. Sin embargo, el investigador que asumió el riesgo de organizar una verdadera y propia campaña fotográfica de los monumentos arqueológicos de la ciudad de Roma y su entorno fue el arqueólogo inglés John Henry Parker. Parker movilizó durante años, para la realización de su ambicioso proyecto, fotógrafos locales como Francesco Sidoli, Carlo Baldassarre Simelli, Filippo Spina, Giovanni Battista Colamedici y Filippo Lais. Su obra resulta más importante en tanto que no se limitó a vistas de esculturas y monumentos ya descubiertos sino que hizo fotografiar los monumentos durante su proceso de excavación. Con ello las fotografías permitían memorizar y volver, con posterioridad, a las fases y los problemas de la excavación (Becchetti, 1983, 35).

Al mismo tiempo se fueron configurando las pautas fundamentales que habrían de distinguir la fotografía de carácter arqueológico. Así, en un momento tan temprano como 1852, el joven oficial de Marina Paul Jeuffrain fotografiaba en Pompeya la recientemente dada a conocer casa del Fauno, casa ricamente adornada y perteneciente al parecer a un patricio acomodado. La toma de este autor, uno de los numerosos calotipos tomados por Jauffrain durante su viaje a Italia, privilegiaba la fotografía de las columnas, posiblemente por la usual relación de éstas con la antigüedad clásica. La no inclusión de figuras humanas reforzaba su carácter documental (Bouqueret, Livi, 1989, 203).

Tomas posteriores contribuyeron a conformar algunas de las pautas principales de la representación monumental y arqueológica. El carácter internacional de los estudiosos y fotógrafos que se dieron cita en el suelo italiano hace comprensible la importancia del país en esta delimitación de unos esquemas iconográficos para los restos de la antigüedad. La exportación de sus vistas y su distribución por el mundo occidental ayuda a vislumbrar las importantes repercusiones de esta difusión.

Italia aparece, en esta segunda mitad del s.XIX, como el sueño dorado de una cultura occidental que fijaba las glorias de la antigüedad greco-romana (Bouqueret, Livi, 1989, 17). El papel desempeñado por los viajeros extranjeros fue fundamental en todo este proceso de los comienzos y difusión de la fotografía en Italia.

En Italia se comenzó a hacer uso de la técnica fotográfica en arqueología a principios de la década de 1870. Poco a poco se produjo un significativo incremento de su uso para documentar las excavaciones arqueológicas. Destacamos, pues, este uso aunque la generalización de la técnica tardaría bastante en producirse. Así, por ejemplo, Pietro Rosa realizó en 1871-1872 una relación sobre las excavaciones y los descubrimientos de la nueva *Soprintendenza* para la que recurrió ampliamente a la documentación fotográfica. De igual modo, Edoardo Brizio documentó con fotografías los descubrimientos arqueológicos de la ciudad y de la provincia de Roma ya en 1871 (Becchetti, 1983; Necci, 1992, 19).

Por otra parte, la fascinación por las bellezas de Roma —y por sus monumentos arqueológicos— estimularon desde momentos muy tempranos no sólo el sentido artístico de los fotógrafos, sino también los objetivos comerciales de esta dedicación, llegando a la constitución de diversas empresas. En este sentido la fotografía contribuyó a hacer conocidos y a popularizar buena parte de los monumentos y esculturas antiguas. En este proceso influiría también el importante turismo, que hizo que llegasen fotógrafos extranjeros. La fuerte demanda existente no podía ser satisfecha por los fotógrafos locales italianos. La mayor parte de los fotógrafos vivían del turismo, bastante próspero.

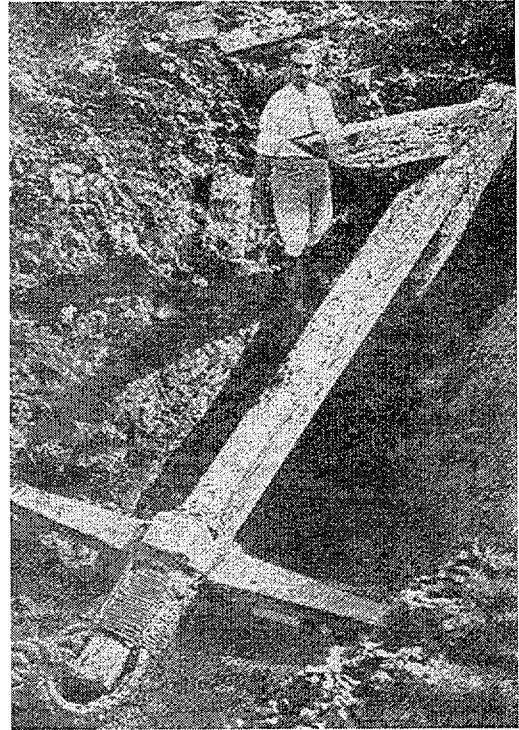
Durante los primeros años la iconografía de los fotógrafos de Roma continuó mayoritariamente siendo la misma que antes de la aparición de la fotografía. Los temas tratados no cambiaron respecto a los que habían sido objetos de atención por los grabadores: la Roma clásica —siempre mayoritaria— seguida de las basílicas y de los grandes monumentos modernos, como villas, fuentes y palacios (Becchetti, 1983, 23). Los fotógrafos se convirtieron en exploradores, coleccionistas y atesoradores de las informaciones visuales. Como recuerdo de esta notable actividad disponemos hoy de un inmenso patrimonio fotográfico depositado en la *Soprintendenza Archeologica* italiana y en el *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*.

Italia fue también objeto, al igual que otros destinos “fotográficos” de los viajes del s.XIX, de una acentuada aproximación enciclopedista. Constituyó, siempre, una etapa ineludible del conocimiento sobre la Historia o el Arte. Así, por ejemplo, el banquero Albert Kahn quiso constituir un archivo fotográfico del planeta. En este sentido envió, entre 1910 y 1930, siete fotógrafos a 37 países con la finalidad de constituir archivos fotográficos en autocromos. El objetivo consistía en reunir testimonios de todos los modos de vida y arte. El resultado de esta “misión” fue la recopilación de cerca de 72.000 fotografías en negativos de cristal. La importancia de Italia dentro de este proyecto se plasma en el hecho de que tres de estos fotógrafos fueron a este país. Así, lo visitaron sucesivamente Auguste Léon en 1912, Fernand Cuville en 1918 y Roger Dumas en 1925 (Bouqueret, Livi, 1989, 216). Otras “recopilaciones” del arte de la época, como la protagonizada por Henry Frick¹⁴ otorgaron al patrimonio italiano un importante lugar. Así se enviaron, a partir de 1922, fotógrafos encargados de obtener tomas de las pinturas, esculturas y monumentos italianos.

Sin embargo, buena parte del marcado interés por Italia comenzó a descender desde principios de los años 20. Este cese del interés se produjo por motivos políticos y también por motivos estéticos (Bouqueret, Livi, 1989, 216). A partir de principios del s.XX las vanguardias literarias y artísticas se instalaron en París, capital cultural de la época. Entre París y Florencia se estableció entonces, mediante los escritores y artistas, un fecundo diálogo sobre las nuevas formas de arte en el siglo XX. Sería la época de Apollinaire, Soffice, Papini, Marinetti, Boccioni, Carrà, Severini y De Chirico. A partir de estos momentos el viaje a París pasaría a ser tan necesario como lo había sido antes el italiano (Bouqueret, Livi, 1989, 21).

En conjunto podemos hablar, en nuestro acercamiento a la fotografía realizada en Italia durante la segunda mitad del s.XIX, de dos aproximaciones fundamentales. Por una parte, podemos desta-

¹⁴ Hoy en la *Frick Collection Library* de Nueva York.

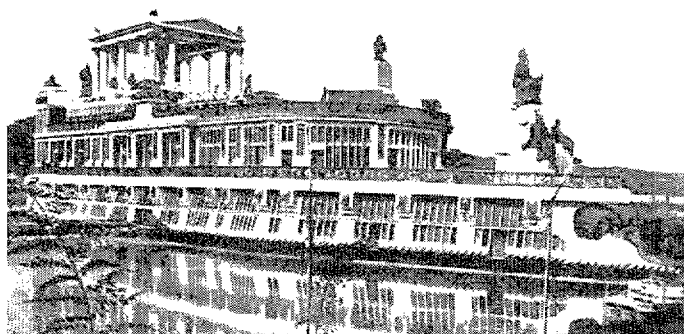


112-. Ancla de la nave romana encontrada en Nemi y excavada bajo Mussolini. Según Ucelli (1950).

car la dominada por la romántica imaginación de los viajeros. Esta actitud produjo vistas de finalidades muy diferentes. Por otra parte, a medida que avanzaba el siglo se fue haciendo más frecuente el listado de las obras de arte a modo de recopilación. En este sentido enmarcamos la producción de álbumes de los estudios. En este uso de la fotografía Italia ocupó, con la difusión de sus edificios y obras antiguas, un lugar muy destacado.

Paralelamente comenzaron otros usos de la fotografía. Su imagen podía, también, transmitir la modernidad del nuevo estado italiano. En efecto, la Roma surgida después de la unificación quería difundir una imagen de eficiencia y modernidad (Becchetti, 1983, 35; Pelizzari, 1996b). La fotografía transmitió también el ideal de la grandeza del pasado romano. El primer libro que se editó en Italia incluyendo fotografías fue realizado en la Roma papal en 1853. Su finalidad principal era documentar las excavaciones que en esos momentos se estaban realizando en la vía *Appia*. La fotografía italiana del s.XIX contribuyó en esta época, “trayendo las ruinas romanas a la superficie”, provocando su conocimiento por parte de los contemporáneos, a una determinada conformación de la antigüedad (Pelizzari, 1996a, 1)

El acercamiento a las novedades arqueológicas de esos años habría estado, al menos por parte de los fotógrafos europeos, muy influida por narraciones de viajes como las de Nathaniel Hawthorne –*The Marble Faun* (1860)– y poemas románticos como los de Lord Byron *Childe Harold's Pilgrimage* (1818). Con este bagaje, los fotógrafos formularon vistas específicas del foro romano y habrían seleccionado una imagen concreta de la antigüedad, eludiendo el deterioro del foro romano, el *Campo Vaccino* contemporáneo, ocupado por campesinos con sus casas (Pelizzari, 1996a, 1). La fotografía podía recopilar y transmitir fielmente, pero también podía decepcionar, con su imagen, la idea previa que se tenía respecto a un lugar o monumento (Zannier, 1997, 21).



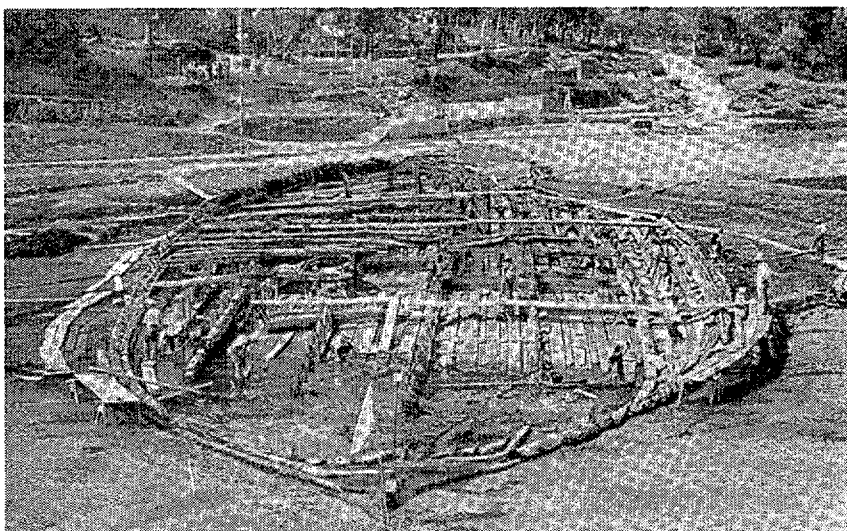
113-. Reconstrucción de la nave del emperador Nerón en Nemi (Italia). Según Ucelli (1950).

Paulatinamente, los arqueólogos pasaron a protagonizar la representación de los principales monumentos. Asumieron, poco a poco, la realización de las vistas fotográficas necesarias para sus estudios. Resulta paradigmático, en este sentido, la celebración de los primeros años de actividad de la *Soprintendenza* de excavaciones de la provincia de Roma. E. Brizio, como secretario de esta institución, redactó la relación *Sulle scoperte archeologiche della città e Provincia di Roma negli anni 1871-1872*, donde incluía 37 láminas fotográficas fuera del texto y cuyo precio final fue muy elevado (Becchetti, 1983, 35). Sin embargo, fue también a partir de este año, concretamente a partir de Noviembre de 1872, cuando comenzó la publicación del *Bullettino della Commissione Archeologica Municipale*. En ella se incluía, además de la relación de las excavaciones llevadas a cabo, las descripciones de los monumentos, añadiéndose numerosas láminas fotográficas que ilustraban dignamente el abundante material encontrado (Becchetti, 1983, 35).

Los fotógrafos provenientes de otros países intentaron dominar, en países como Italia, estos nuevos espacios de representación de monumentos y antigüedades. Se trataba de un deseo más de apropiación del mundo por parte de estas potencias, herederas de una tradición de conocimiento enciclopédico. En este sentido podríamos mencionar la obra de A. Bertrand *Album artistique. Vues photographiques des principaux monuments de Rome*, par A. Bertrand avec notes explicatives par L. Paris, publicada en 1860 y que se ha considerado como la primera guía para turistas ilustrada mediante fotografías. Este deseo de capitalización del conocimiento se ha puesto en relación con la voluntad de la burguesía de proseguir su ascenso social, también mediante la cultura, la tutela y control del conocimiento.

La incorporación de la fotografía a la arqueología en Italia fue coetánea a la imparable necesidad de poseer las imágenes de los diferentes objetos o monumentos. Este proceso se inscribe en el contexto de estructuración y organización de los conocimientos que describió Walter Benjamin: “Il s’agit de rapprocher les choses de soi, surtout des masses, c’est chez l’homme d’aujourd’hui une disposition exactement aussi passionnée que leur tendance à maîtriser l’unicité de tout donné en accueillant la reproduction de ce donné. De jour en jour, le besoin s’impose davantage de posséder de l’objet la plus grande proximité accessible, dans l’image et surtout dans la reproduction” (Benjamin, 1971). Con motivaciones desinteresadas o no, se buscaba proporcionar pruebas tangibles e irrefutables de la existencia y de las características de los diferentes monumentos, yacimientos arqueológicos, pinturas y objetos en general que se habían descrito o dibujado hasta ese momento y que se habían puesto en entredicho.

114-. Excavación de uno de las dos naves de Caligula encontradas en Nemi (Italia). Fotografía tomada durante los trabajos impulsados por B. Mussolini. Según Ucelli (1950).



Sólo poco a poco, y conforme se avanzaba hacia el final del s.XIX, apareció una documentación fotográfica del transcurso de las excavaciones. Esta utilización fue sin duda la más tardía y dependió, entre otros factores, de la propia evolución de la ciencia arqueológica. En este sentido, según se concediese una importancia creciente a factores como el contexto y el lugar de hallazgo original de los objetos, la cámara fotográfica y las publicaciones pasarían a ilustrar vistas que reflejasen estas nuevas prioridades. Esta evolución no se habría iniciado en Italia hasta un momento avanzado de la segunda mitad del siglo XIX (Manodori, 1998, 9). Este proceso sólo habría culminado después de la Segunda Guerra Mundial, cuando las excavaciones se acompañaron, de forma más general, de campañas fotográficas. Un proceso de adopción mucho más largo e irregular que el de países donde, como Francia, la fotografía había recibido una entusiasta recepción social y donde los organismos públicos la habían apoyado desde el principio. Este ejemplo comparativo corrobora hasta qué punto la sociedad de la época influyó también en la adopción de técnicas como la fotografía y en su incorporación a las más diversas disciplinas científicas. Parece necesario atender a diferentes ámbitos –sociales, económicos y políticos– para acercarnos a las diferentes recepciones –y a los usos– de técnicas como la fotografía y, en definitiva, a las circunstancias que enmarcan la investigación histórica de cada período.

Obviar estas circunstancias puede alejarnos de la comprensión de ciertos usos de la época. Paradigmático en este sentido resulta observar cómo, según la creencia de la época, los monumentos encontraban una de sus mejores representaciones de noche. El foro de noche fue representado, entre otros, por el fotógrafo G. Altobelli. Llegó incluso a ser muy conocido por estas representaciones, que él denominó *Chiari di luna* (Szegedy-Maszak, 1996, 30). Sus fotografías no eran, sin embargo, el resultado de una toma sino de la combinación, en el cuarto oscuro, de dos negativos diferentes. Las imágenes resultantes no representaban ningún momento del día, sino que recreaban una atmósfera mítica intemporal, transformando el caos de las ruinas en una escena de ensueño. Altobelli utilizó la aparente objetividad de la fotografía para confeccionar una fantasía persuasiva que satisficiera los deseos del viajero de un foro idílico, frecuentado tan sólo por sombras de la antigüedad. La fotografía transmitía, una vez más, una recreación idílica de las fantasías que Italia había despertado en las conciencias occidentales.

